Parnaseo

Estudios sobre teatro medieval

Josep Lluís Sirera (ed.)

PUV

ESTUDIOS SOBRE TEATRO MEDIEVAL

Josep Lluís Sirera Turó (ed.)

COLECCIÓN PARNASEO
9

Colección dirigida por

José Luis Canet

Coordinación

Julio Alonso Asenjo
Rafael Beltrán
Marta Haro Cortés
Nel Diago Moncholí
Evangelina Rodríguez
Josep Lluís Sirera

ESTUDIOS SOBRE TEATRO MEDIEVAL

Josep Lluís Sirera Turó (ed.)

2008

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

©
De esta edición:

Publicacions de la Universitat de València
y los autores

I.S.B.N: 978-84-370-7260-9
Depósito Legal: SE-5927-2008

Diseño de la cubierta:
Celso Hernández de la Figuera y J. L. Canet

Maquetación:
Rosa Sanmartín Pérez

Publicacions de la Universitat de València
http://puv.uv.es
publicacions@uv.es

Parnaseo
http://parnaseo.uv.es
Fotografía de Portada: Un momento de la representació de los «Misteris del Corpus de València» a cargo del «Grup de Teatre de la Universitat de València» (Elx, agosto de 2004)

Esta edición se incluye dentro del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, referencia HUM2005-01334, y la Acción complementaria del MEC: HUM2005-23860-E

Estudios sobre teatro medieval / Josep Lluís Sirera Turó (ed.)

Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2008
242 p. ; 17 × 23,5 cm. — (Parnaseo ; 9)
Índice - Bibliografía
ISBN: 978-84-370-7260-9

1. Teatr catalán - Hasta 1500 - Historia y crítica
2. Teatre castellano - Hasta 1500 - Historia y crítica
821.134.1-2"11/14"(04)
821.134.2-2"11/14"(04)

NOTA: Referencias bibliográficas

AUTOR SEC: Sirera, Josep Lluís (1954-), ed. lit.

ÍNDICE

Presentación	9
Estudios	
Vicente Adelantado Soriano: *La pena de muerte como espectáculo de masas en la Valencia del Quinientos*	15
Hèctor Càmera i Sempere: «Àngel plaent e yluminós», *un do en blanc al Misteri d'Elx*	25
Joan Castaño i Garcia: *Un document clau en la història de la* Festa o Misteri d'Elx: *El privilegi del Papa Urbà* viiiè *(1632)*	41
Peter Cocozzella: *Fra Francesc Moner y el auto de amores en el dominio catalán y del castellano a finales del siglo* xv	57
José Manuel González: *Caracterización y teatralidad en el* Misteri *y en el ciclo de York*	81
Francisco Javier Grande Quejigo y Soledad Tovar Iglesias: *Liturgia y representación en la* Égloga sobre el nacimiento de nuestro salvador Jesu Christo *de Pedro Manuel Ximénez de Urrea*	87
Hiroko Kariya: Auto o Representación de los Reyes Magos. *Del escepti-cismo a la firmeza en la fe*	99
Ferran Huerta Viñas: *El teatre català tardomedieval: una esplendor literària i escenogràfica*	113
Lenke Kovács: *La mort del traïdor Judes com a antítesi de la mort redemptora de Crist en el teatre medieval català i europeu*	117
Francesc Massip: *Rei d'innocents, Bisbe de burles: rialla i transgressió en temps de Nadal*	131
Miguel Ángel Pérez Priego: *Esquemas representacionales en el teatro de navidad castellano*	147
Paulino Rodríguez Barral: *El recurso al judío deicida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la Edad Media final*	157
Joan Castaño i García: *Un «Quadern de Direcció» de la Festa d'Elx dels últims anys del segle* xx	175
Textos	
Josep Lluís Sirera Turó: *Misteris del Corpus de València*	202

Presentación

Introducción

Del 9 al 14 de agosto de 2004 tuvo lugar en la ciudad de Elx, el *XIe Colloquium de la Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval*. Fue escogida esta ciudad como sede por diferentes causas (buenas comunicaciones, infraestructuras…) entre las que ocupaba un lugar absolutamente preeminente la celebración de la *Festa d'Elx* los días 14 y 15 de agosto (fechas a las que hay que sumar las de los actos previos que se desarrollan durante toda la semana anterior). De esta forma, los asistentes al Congreso, prestigiosos historiadores del teatro medieval venidos de todas las partes del mundo, podrían conocer directamente la *Festa*, monumento vivo de la historia teatral mundial.

No me compete a mí, ni este es el lugar, hacer la crónica de dicho Coloquio Internacional. Baste con apuntar que el Comité organizador, que tuve el privilegio de presidir, contó con todo el apoyo de las instituciones locales, muy en especial con el del *Patronat Municipal de Turisme d'Elx* y con el *Institut Municipal de Cultura* de la misma ciudad, que contribuyeron decisivamente a hacer no sólo posible el desarrollo del Coloquio sino también su éxito.

No fueron las únicas instituciones implicadas, por cierto, en el proyecto. La estrecha vinculación de Coloquio y *Festa* se logró gracias al apoyo entusiasta de la *Junta Local Gestora del Patronato Nacional del Misteri d'Elx*, mientras que la representación de los *Misteris del Corpus de València* con que se inauguró el Coloquio, fue posible gracias a la Universitat de València (su *Vicerectorat de Cultura* y, muy en especial, su *Aula de teatre*). Apoyo ecónomico, logístico y organizativo encontramos también los organizadores en el Ministerio de Educación y Ciencia, las Universidades de Valencia, Alicante y la Jaume I de Castelló, la Diputación Provincial de Alicante o Teatres de la generalitat valenciana… Instituciones a las que hay que sumar el apoyo de asociaciones como el *Institut d'estudis comarcals del Baix Vinalopó* o, sobre todo, *L'Associació d'estudis teatrals Lluís Lamarca* que, junto a la empresa *Tarsa*, hicieron posible el día al día del Congreso, y consiguieron, en definitiva, que éste llegase a buen puerto para satisfacción de todos los organizadores y asistentes.

El final de las actividades del Congreso no supuso, sin embargo, el cierre de éste. En efecto: quedaba pendiente la publicación de las comunicaciones que se presentaron a lo largo de la semana que duraron las jornadas de trabajo. Desechada la idea inicial de publicarlas en forma de *Actas*, ya que las normas establecidas por la *Société* delegaban en la revista *European Medieval Drama* publicar una selección de ellas, tomé la decisión de reunir en un volumen una serie de estudios sobre teatro medieval hispánico, la gran mayoría de los cuales se habían —efectivamente— presentado a lo largo del Coloquio.

Esta decisión, largamente meditada, es consecuencia lógica de que cuando acepté dirigir la Comisión Organizadora, lo hice no tanto a causa de mi vinculación con la *S.I.T.M.*, que no dudo en calificar de periférica o, mejor, ocasional, como porque entendí que era este Congreso una plataforma idónea para estimular los estudios sobre teatro medieval hispánico. Quienes conocemos la trayectoria de la *S.I.T.M.* sabemos bien que desde sus orígenes ha congregado de forma preferente a especialistas en el estudio del teatro medieval de otras áreas geográficas. La presencia de especialistas hispanos en el Congreso de Elche, tanto de nombres consagrados como de jóvenes investigadores, fue para mí algo que me llenó de satisfacción.

Así las cosas, me parecía injusto que esta presencia relevante de dichos investigadores quedase diluida en la publicación, con cuentagotas, de comunicaciones que —como ya queda dicho— la revista *European Medieval Drama* iba a ofrecer durante los años siguientes. Por esta razón, opté por publicar este volumen de *Estudios* en el que se recogen no sólo aquellas comunicaciones que sobre el teatro medieval hispano se presentaron en dicho Coloquio y que, por diversas causas, no han sido recogidas por la revista, sino también otros estudios de especialistas que, por una causa u otra, no presentaron estos trabajos en 2004. Igualmente, añado dos documentos que se corresponden con las representaciones a las que los participantes tuvieron ocasión de asistir: el texto de la dramaturgia del espectáculo *Misteris del Corpus de València* y el *Llibre del Mestre de cerimònies de la Festa d'Elx*, obra de Joan Castaño.

Hay, con todo, una tercera razón que avala este volumen: en el momento de proceder a su edición, se está trabajando desde la Universitat de València en la conformación de un proyecto de investigación, de ámbito europeo, destinado a estudiar el teatro del siglo XVI y sus antecedentes.

Quede la presente publicación, como pórtico y avance de este proyecto de futuro.

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

Estudios

La pena de muerte como espectáculo de masas en la Valencia del Quinientos

Vicente Adelantado Soriano

Se ha hablado hasta la saciedad del didactismo medieval en todas sus manifestaciones artísticas, tanto de las perennes como del efímero. La medieval es una sociedad en la que tan sólo una minoría sabe leer; y que, en consecuencia, necesita del poder de las imágenes: tapices, esculturas, pinturas o arquitectura, y representaciones plásticas y vivas, para retransmitir y hacer comprensible aquello que el poder o la Iglesia quiere dar a conocer a súbditos o fieles. Esa transmisión también se va a realizar a través de los ritos y espectáculos que dimanan del mismo poder, como pueden ser las entradas reales o la liturgia y otras manifestaciones dentro de la iglesia. Podemos decir, por lo tanto, desde este punto de vista, que no hay espectáculo ingenuo o vacío de contenido; no hay representación que, dejando aparte su belleza o estética, no lleve también una clara carga ideológica. No se hace por lo tanto ningún espectáculo que no aproveche el poder para reforzarse y afianzarse como tal. O para lanzar mensajes sobre las pautas a seguir.

Hay, además, un claro deseo por convertir en espectáculo toda realidad, tal como sucede en nuestra época, aunque en ésta se busca el aspecto comercial, y en aquélla la participación, la fiesta, la comunión. Así la liturgia ilustra muy bien esta tendencia, pues con el esplendor de sus edificios, trajes, y con su música, cánticos y lecturas, *significa* la verdad de la fe. Una fe que también necesita del cuerpo, del mártir que sufre, y en cuyos miembros atormentados se hace perpetuo el misterio salvador. No olvidemos la gran afición medieval a las reliquias, donde una gota de leche de la Virgen o el prepucio de Jesús van a subrayar la omnipresencia del cuerpo.[1] Un cuerpo a través del cual, atormentado y destrozado, se podrá lograr la salvación, o dar testimonio de una fe; o cuyo sufrimiento servirá para llegar a la desesperación, y al máximo castigo posible al no concederle el poder al desesperado la confesión, absolución final, con lo cual la pena y el castigo será doble. Un cuerpo que, lacerado, ya sin vida, puede descansar en sagrado, reflejo de un alma que ha encontrado la paz y el descanso eterno, o ser arrojado, tras negar el consuelo de la Iglesia, a los caminos para pasto de bestias o pasteleros. Así ocurrió en 1559 con un preso al que iban a ajusticiar por varios asesinatos.

1. Zumthor, Paul, *La letra y la voz de la «literatura» medieval,* Madrid, 1989, pp. 294 y ss. y 313 y ss.

Se suicidó en la cárcel dejando escrito antes, con su propia sangre, que lo enterraran en sagrado porque moría como cristiano. No le hicieron caso: lo arrojaron al mar. Luego, en la orilla de la playa, excavaron un hoyo, donde lo enterraron.[2]

Fue mucho antes, en 1456, cuando se alcanzó ya un cierto refinamiento. Entonces el conde de Corella, el lunes 27 de mayo, hizo ahorcar en la ventana de la casa de mosén Gauderich a un joven tejedor, justo en el momento de la consagración, y sin concederle la confesión.[3]

La pena de muerte, lógicamente, y como ya hemos comenzado a vislumbrar, no va a ser ajena a esta carga ideológica dimanada del poder. Todo lo contrario: es una palmaria muestra de la justicia, es el espectáculo que de forma más clara y contundente va a plasmar el fin de los disidentes y marginados, de los que traspasan lo que el poder o las leyes consideran justo y recomendable. Los cuerpos de los reos, atormentados y mutilados, se convertirán en su redención y en el aviso a sus congéneres. También en una válvula de escape para una sociedad atemorizada por pestes y guerras.

La pena de muerte a fin de que sea efectiva, si se toma como un castigo ejemplar, tiene que ser pública. De lo contrario dicha ejemplaridad quedaría reducida a una mera venganza, o a un protegerse contra unas determinadas personas, que ni siquiera se merecen nuestra compasión. La mentalidad medieval es posible que viera en la pena de muerte un castigo, una venganza, al menos en ciertas ocasiones; pero también veía en ella, sobre todo, una advertencia. Advertencia que se hacía pública, tanto en su ejecución como en la exposición del cadáver del reo o de sus restos. No se entiende, de otra forma, el descuartizamiento de los ejecutados ni la distribución de sus miembros por puertas de entrada a la ciudad y cruces de caminos, los lugares más concurridos. Ni las burlas que tales prácticas generaron. Son de sobras conocidos los cuentos macabros sobre los restos de los ejecutados, el más famoso de los cuales lo hallamos en el capítulo VII de *El buscón:*

> Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto; quedó con una gravedad que no había más que pedir. Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos. Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro.[4]

Bromas macabras aparte, la pena de muerte estaba considerada como un castigo ejemplar, y, por lo tanto, de visión obligada. Como veremos por los testimonios aportados, no hacía falta obligar a la gente a asistir a estos espectáculos justicieros. Cabe considerar, por otra parte, que durante la Edad Media fueron muchos los libros que se compusieron sobre el arte de bien morir. La buena muerte era aquella que se anunciaba, que se veía venir, y que daba tiempo a disponerse, a despedirse de deudos y parientes, y a hacer de la misma un espectáculo público. Nada más aleccionador, al respecto, que las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre. O, en el caso contrario, el grave problema que se generó en la Corona de Aragón cuando el rey Joan II murió de repente,

2. SORIA, Jeroni, *Dietari,* Valencia, 1960, pp. 232-233.

3. *Dietari del Capellà d'Anfos el Magnànim.* Valencia, 1932, p. 195. Hay una edición moderna: *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim* (Selecció), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1988.

4. QUEVEDO, Francisco de, *El buscón.* Edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1983, p. 143.

propiciando así que Bernat Metge, su secretario de cartas latinas, compusiera *Lo somni,* obra mediante la cual trata de demostrar la buena muerte, pese a lo imprevista de la misma, del rey. En manos de Metge lo que se consideraba un castigo, se convierte en una prueba que ha puesto Dios a los súbditos de dicha corona.

Ante una ejecución capital, por lo tanto, el espectáculo podía ser doble: se trataría, por una parte, de asistir a él sencillamente como a un castigo ejemplar, para ver lo que le sucede a quien se enfrenta contra el poder establecido. Y, por otra; de comprobar hasta qué punto la iglesia o los predicadores han tenido éxito y han sido capaces de ablandar o rendir al que va a perecer. El padre de Pablos, el buscón, es muy consciente de su papel, y ofrece todo el valor del que es capaz: se percata de que falta un escalón para llegar al cadalso, y lo advierte, se limpia las barbas, se ajusta la soga a la nuez, y le dice al confesor, a fin de abreviar, que da las oraciones por dichas.[5]

Suponiendo que el espectador necesitara de alguna justificación para estar al pie del cadalso, el primer sentimiento que se crearía, por lo tanto, ante un ajusticiamiento, sería el de saber si aquélla era una buena muerte o no. Hubo consideraciones contrapuestas al respecto. Para Martínez Gil ese titubeo es bien perceptible en la ambivalencia que despertaba en el público, en el que se mezclaba la atracción y el rechazo, la complacencia y el horror.[6] Sea como fuere, nunca faltaban espectadores en las penas de muerte:

> Por la rueda o por la horca, por degüello o por hoguera, la ejecución se desarrolla como una auténtica interpretación dramática, donde el patíbulo es el escenario, el verdugo y el condenado, los dos actores principales, los mirones en turbamulta, los espectadores.[7]

A estos castigos ejemplares se había llegado, al parecer, por un cambio de mentalidad. Si en un principio se había considerado que el pecado y el delito se podían redimir, se pasó luego a considerarlos, y juzgarlos, como un crimen contra el estado y la divinidad.

No podemos olvidar, por otra parte, que era ese concepto de crimen o de rebelión el que estaba presente en el castigo de la época clásica, la pagana, y aún antes. Al fin y al cabo nada cuesta más de erradicar de un país o de una civilización que sus costumbres.

> El sentido de la justicia era todavía pagano en sus tres cuartas partes. Era necesidad de venganza. La Iglesia había tratado, ciertamente, de endulzar los usos jurídicos, impulsando a la mansedumbre, a la paz y al carácter conciliador; pero el sentido del derecho propiamente dicho no se había modificado por ello. Al contrario, se había hecho aún más extremado, incorporando a la necesidad de sanción el odio al pecado. Mas el pecado era con harta frecuencia, para aquel vehemente espíritu, aquello que hace el enemigo. El sentido de la justicia había ido extremándose poco a poco, hasta llegar a ser un puro saltar del polo de un bárbaro concepto del ojo por ojo y diente por diente, al

5. Quevedo, Francisco de, op.cit., p. 143.

6. Martínez Gil, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias,* Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 152.

7. Lebrun, François, *Les hommes et la mort en Anjou aux xviie et xviiie siècles. Essai de démographie et de psychologie historiques,* París, Mouton, 1971. Cita y traducción de Martínez Gil en op. cit., p. 152.

> polo de la aversión religiosa por el pecado. Simultáneamente se sentía más y más la urgente necesidad de que el Estado castigase con rigor. El sentimiento de inseguridad, el exagerado temor, que implora el poder público en toda crisis una política terrorista, se había hecho crónico en la última Edad Media. La idea de que hay que purgar todo crimen fue retrocediendo paulatinamente, para convertirse en una supervivencia casi idílica de antigua ingenuidad, a medida que se consolidaba la idea de que el crimen significa al mismo tiempo un peligro para la sociedad y un ataque a la majestad divina. De esa suerte fue el final de la Edad Media una época de florecimiento embriagador de una justicia minuciosa y cruel. No se paraba mientes ni un momento en si el malhechor había merecido su castigo. Se experimentaba la más íntima satisfacción ante los actos ejemplares de justicia, que practicaban los príncipes por sí mismos. De tiempo en tiempo iniciaban las autoridades campañas de rigurosa justicia, ya contra los ladrones y bandoleros ya contra las brujas y encantadores, ya contra la sodomía.
> Lo que nos sorprende en la crueldad de la administración de justicia en la última Edad Media, no es una perversidad morbosa, sino el regocijo animal y grosero, el placer de espectáculo de feria que el pueblo experimenta con ella.[8]

Estos espectáculos se realizaban al aire libre. Algunos, como veremos, con una coreografía tan aparentemente moderna que exigía que reo, verdugo y público, se fueran desplazando por la ciudad, con sus estaciones, o escenarios diversos, a fin de dar cumplida sentencia de la pena impuesta. Por regla general iban desde el tribunal a la plaza pública, al mercado.

Pronunciada la sentencia se le daba a ésta la máxima publicidad posible, ya que se trataba de mostrar la ejemplaridad del castigo. Era lo que se ha llamado la pedagogía del terror, la forma de luchar contra la violencia y la delincuencia, y que distaba mucho de considerar si el reo se merecía la pena o no. La vida tenía poco valor, y el castigo era, además, una forma de descargar la ira: la fiesta de la justicia se convirtió así en la fiesta de la atrocidad.[9]

Las penas que se imponían eran pecuniarias, castigos corporales como azotes y mutilaciones; y, por supuesto, la pena de muerte. Las ejecutaba un funcionario conocido con el nombre de *Morro de Vaques.* Entre las penas corporales, la más ordinaria de todas era los azotes. Se azotaba al reo llevándolo por calles y plazas. Ahora bien, la forma de conducirlo estaba en consonancia con la falta cometida. Así unos eran llevados encima de un asno, desnudos, recibiendo su castigo en medio de la gritería de los desocupados. Otros eran obligados a correr delante del verdugo, yendo ellos con bragas y ellas con un paño alrededor de la cintura para tapar sus vergüenzas. Algunos recibían el castigo atados a un poste.[10]

8. HUIZINGA, J., *El otoño de la edad media,* Madrid, 1978, Alianza, pp. 34-35.

9. SALAVERT I FABIANI, Vicent Lluís y Vicent GRAULLERA I SANZ, *Professió, ciència i societat a la València del segle XVI,* Barcelona, Curial, 1990, p. 234.

10. SANCHIS SIVERA, José, *Vida íntima de los valencianos en la época foral,* Valencia, 1935, p. 60. Hay una edición moderna en Ediciones Aitana, Altea (Alicante), 1993.

No podía faltar, ya que el castigo se ejecutaba por las plazas, el trompeta. Era, en realidad, el juglar de la ciudad, quien anunciaba, entre otras cosas, las muertes y exequias de los reyes; y las penas de los reos, tanto de meros azotes como capitales. Dicho trompeta, en los lugares más concurridos, cuando había conseguido reunir a un buen número de espectadores, leía la sentencia, que, inmediatamente, era ejecutada por el verdugo. El reo podía recibir entre cien y trescientos azotes. La escena, por lo tanto, se iba repitiendo a lo largo y ancho de la ciudad. Al parecer todavía asistía más gente a estos castigos cuando se ejecutaban por un adulterio, pues entonces a los azotes en sí se añadía el morbo y una malsana curiosidad[11] por saber qué había pasado y cómo había sucedido. A veces era suficiente con dejar a los adúlteros, desnudos, expuestos a la vergüenza pública. No obstante, el castigo que más expectación despertaba era la pena de muerte.

Sabiéndolo, las autoridades elevaban los patíbulos en los lugares más concurridos, o en los próximos adonde habitaba el reo. La pena que se aplicaba era la horca y la decapitación. Esta última estaba reservada para los nobles. Los reos de adulterio, homosexualismo y herejía, eran condenados a la hoguera.

Parece ser que las horcas, en un principio, no eran permanentes. Se elevaban cuando se tenía que ejecutar a alguien. Se emplazaban en el mercado, en la puerta de la mancebía, en la plaza de Predicadores, en la de las Cortes, o bajo el puente de Serranos. Más tarde se hizo una horca de mampostería que se ubicó en el mercado, frente a la Lonja. Se derribó en el siglo XVII.

A los nobles, para ser ejecutados, por decapitación, se les elevaba el cadalso en la plaza de la Catedral, frente a la calle de Caballeros o frente al Real. Los autos de fe se ejecutaban también en la plaza de la Catedral o en sus alrededores, es decir, en la plaza de la Almoina. Los herejes y los acusados de crímenes nefandos eran ejecutados, quemados vivos, en la Pechina, frente al jardín Botánico.[12]

Se buscaban, pues, los lugares más concurridos para ejecutar las penas. Máxime si se trataba de autos de fe, que tenían sus propias características: participación de las autoridades religiosas, civiles y personal del Santo Oficio, así como el uso de una vestimenta especial, con los clásicos capirotes para los acusados, y un lenguaje muy elaborado con el que se informaba al pueblo de los pecados de los condenados.[13]

Se podía condenar a muerte por los motivos más diversos. Básicamente los castigos se producían cuando había faltas de tipo político, asesinatos, o éstas se cometían contra la ortodoxia y la moralidad. Germana de Foix fue una de las grandes promotoras de estos espectáculos, dada su saña en ejecutar a cuantos agermanados caían en sus manos.[14] De éstos, cabe destacar la ejecución de mosén Joan, el portugués, el 9 de agosto de 1524. No fue entonces la muerte en sí en donde recayó la espectacularidad, sino en la degradación que tuvo que padecer dicho sacerdote. Se organizó todo con sumo cuidado: en la plaza de la seo, donde se producían los autos de fe, se elevó un catafalco. Sobre éste colocaron una gran tarima y una mesa con todo lo necesario para decir misa: dalmáticas, cáliz, vinajeras de plata, misal, breviario, tijeras, cuchillo, un candelabro de plata con un cirio apagado, una campana y unas llaves.

11. Salavert-Graullera, op. cit., p. 235.
12. Sanchis Sivera, op. cit., pp.63-65.
13. Salavert-Graullera, op. cit., p 241.
14. Para una visión más amplia del tema véase, Adelantado Soriano, Vicente, *Rituales, procesiones, espectáculos y fiestas en el nacimiento del teatro.* Tesis doctoral, Valencia, 1995, v. I, pp. 459-542.

A las nueve de la mañana subieron al catafalco el arzobispo y el sacristán. Aquél se colocó en la parte más alta, estando rodeado de todos los jueces. Poco después llegó el reo, rodeado por cinco o seis maestros de Teología. Lo hicieron subir a lo alto de la tarima. Allí le leyeron la sentencia, tras lo cual lo vistieron como si fuera a decir misa. Se colocó entonces el reo al lado del arzobispo, quien lo degradó despojándolo, una por una, de todas sus vestiduras sacerdotales. Luego subió el barbero, quien le cortó el cabello, deshaciendo así su tonsura. Antes, con el cuchillo, le habían raspado los dedos, dado que estos eran los que elevaban la Forma en el momento de la consagración. El arzobispo lo exhortó a bien morir, lo confesó y lo absolvió de la excomunión. Llegados a este punto abandonaron el lugar los jueces, los comisarios y los curas, condenándolo los representantes de la Rota a ser descuartizado. Su cabeza se expondría en la plaza de Játiva. Al reo, entonces, le quitaron las ropas, le pusieron las de la cofradía de los Inocentes, le colocaron una cadena alrededor del cuello, e hizo el recorrido de costumbre, aunque fue a pie, y no lo llevaron arrastrando, como era preceptivo.[15]

Los espectáculos medievales y renacentistas rara vez fueron unos espectáculos estáticos. Desde las entradas reales hasta las procesiones o los funerales, se exige de los participantes un movimiento continuo a fin de poder disfrutar de todo el espectáculo en todas y cada una de sus manifestaciones. El estatismo quedará reservado para los rituales dentro de la catedral. Al menos, para alguno de ellos. Los demás tendrán la calle o la plaza, o plazas, como escenarios, lo cual impondrá un movimiento continuo, tanto de «actores» como de espectadores. No podía dejar de suceder lo mismo con las penas de muerte. Tenemos un primer ejemplo de este movimiento en la ejecución de Joan Canamás, quien atentó contra la vida de Fernando el Católico. Condenaron al reo no a la pena que merece, sino a la máxima que se le pueda aplicar. La ejecución se realizó en Barcelona, sobre un patíbulo móvil en el que iba el reo atenazado con tenazas ardientes. En primer lugar en la plaza del *Blat* le cortaron la mano derecha; a continuación en la calle o plaza del *Born* le sacaron un ojo. Delante de la Lonja le cortaron la otra mano; en la Plaza Nueva le cortaron la nariz. En el *Portal Nou* le vaciaron el ojo que todavía conservaba. Después en la calle, o plaza, Canyet, le fue sacado el corazón en vivo siendo después descuartizado, echando sus cuartos a los perros. Se le niega, por lo tanto, como última pena, descansar en tierra sagrada.

En el bando en el cual se anuncia la ejecución se tiene un especial cuidado en advertir a la gente, de la condición y estado que sea, bajo pena de muerte, que no tire piedras o pretenda herir al reo con arma o cuchillo, a fin de que la ejecución se pueda realizar cumplidamente y por quien debe ejecutarla. El público, pues, no sólo asistía a estas ejecuciones, sino que, a veces, hasta intervenía en las mismas.[16]

También de forma itinerante, en Valencia, en 1529, ejecutaron al segundo *Encubert* paseándolo por la ciudad. Sobre un carro pusieron una tarima con dos fuegos, donde se calentaban las tenazas. El reo iba atado a una cruz en forma de aspa, como la de San Vicente Mártir. Sentado sobre una viga. Este hombre tuvo más suerte que Canamás, pues le dieron garrote vil a fin de que no desesperase y no se condenase

15. *Libre de Antiquitats,* Valencia, 1926, pp.48-50 y SORIA, Jeroni, *Dietari,* Valencia, 1960, pp. 87-88. Hay una edición moderna del *Libre de Antiquitats,* Valencia-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.

16. SORIA, J., op. cit., pp. 39-40.

al fuego eterno. Así, ya muerto, lo fueron atenazando, con tenazas ardientes, hasta llegar al mercado, donde lo quemaron a él y al carro. Antes le cortaron la cabeza, que fue clavada en la horca del mercado.[17]

El que estas ejecuciones fueran itinerantes se debía, sin duda, al deseo del poder de mostrar la justicia a toda la ciudad, a que nadie pudiera alegar desconocimiento o ignorancia. O a hacer más solemne el castigo.

Había otras ejecuciones que, necesariamente, tenían que ser itinerantes. Eran las de los uxoricidas o parricidas, pues en ese caso se ordenaba que el muerto fuera colocado sobre el vivo, y viceversa, antes de la ejecución, boca con boca, lo que obligaba a llevar a éste al cementerio, donde era desenterrado el cadáver a fin de cumplir con tan macabro ritual.[18]

En marzo de 1453 un tal Riudaura mató a su mujer, a su padre y a su madre, junto con sus suegros y cuñada, envenenándolos. Lo introdujeron vivo en el sepulcro de su padre y en el de su madre antes de ahorcarlo.[19]

En 1527 igualmente se produjo una sentencia que terminó por convertirse en un espectáculo verdaderamente espeluznante. El reo fue un tabernero que mató a su mujer. Lo sentenciaron a muerte. Para ello le dieron la vuelta acostumbrada, es decir, de la cárcel al patíbulo; pero antes lo hicieron pasar por la iglesia de Santa Catalina, en cuyo cementerio estaba enterrada su mujer. Una vez allí, en medio de una gran expectación, sacaron a la mujer del sepulcro, en el que llevaba tres o cuatro días, colocándola en el suelo con la cara descubierta. A él lo tumbaron sobre el cadáver, boca con boca. Luego lo hicieron al contrario: el tabernero sobre el suelo, y el cadáver encima de él. El reo no lo pudo soportar: comenzó a gritar clamando misericordia a Dios y pidiendo perdón a su mujer y a todos los presentes. Luego, seguramente con gran alivio del reo, lo ahorcaron.[20]

El lunes 31 de julio de 1542 también ajusticiaron a un tal Vicent Ferrer Alapont por el asesinato de Joan Dolç. Antes de hacerlo cuartos lo condujeron a la iglesia de San Francisco, donde estaba enterrada su víctima, a la que tuvo que besar las manos y pedirle perdón. Al día siguiente fue quemada viva la mujer del tal Dolç como instigadora del asesinato. Antes de quemarla vestida, fue llevada a la iglesia a pedir perdón en la boca del sepulcro de su marido.[21]

No cabe duda de que semejantes castigos llevaban sus acompañantes. El tabernero, tal como nos dice el mismo dietarista, terminó por pedir perdón a todos los presentes, quienes, dada la proximidad al reo, no debieron ser ajenos al cadáver y a su más que posible hedor.

Uno de los «crímenes» más castigados a lo largo de la historia de Occidente, hasta fechas muy recientes, ha sido todo aquello que ha atentado contra la moral establecida. Dentro de la posible gama de atentados a la moral, el que se ha llevado la palma ha sido el homosexualismo. Siempre se ha condenado al homosexual sin ningún tipo de paliativos. En la época que nos ocupa su persecución y condena incluso podía estar bien

17. Soria, J., op. cit., p. 130.
18. Sobre explicaciones e interpretaciones de esta pena, véase Adelantado Soriano, V., op cit., v. I, pp. 492 y ss.
19. *Dietari del Capellà d'Anfos el Magnànim,* p. 192.
20. Soria, J., op. cit., p. 116.
21. Soria, J., op. cit., pp. 207-208.

considerada, o tolerada, por las autoridades. Más en épocas de peste o sequía, que eran vistas, interesada o desinteresadamente, como un castigo divino por los pecados cometidos por unos y la pasividad de los otros. A través de la muerte del que se desviaba de la ortodoxia, moral o religiosa, se buscaba el regreso al camino perfecto y el perdón divino. Judíos y herejes, junto con los homosexuales, van a propiciar, pues, y en su contra, no pocos espectáculos en plazas y cadalsos. La pena para todos ellos, según los Fueros, es la misma: la hoguera. El castigo a determinados herejes, sin embargo, no tendrá un fin sangriento.

Algunos de estos espectáculos, no cruentos, se desarrollaron dentro de la propia iglesia. Pedro de Cesplanes, por ejemplo, fue condenado a abjurar de su cédula, firmada ante notario, en la cual defendía que en Cristo hay tres naturalezas: humana, espiritual y divina. La primera abjuración tuvo lugar en la cámara episcopal un sábado. Al domingo siguiente tuvo que abjurar en la iglesia, teniendo en la mano una vela de cera, siendo azotado al finalizar la misa por un sacerdote con una correa.[22]

Un instrumento muy poderoso para luchar contra la herejía y otras desviaciones fue la Inquisición. En Valencia comenzó a actuar durante las últimas décadas del siglo XV. En un principio actuó contra los grupos minoritarios de judaizantes, encargándose más tarde de los grupos de erasmistas.[23] Con anterioridad, en agosto de 1484, llegó a Valencia el primer inquisidor, el dominico Joan Epila. Cuatro años después fue el rey quien se presentó en la ciudad con la finalidad de clausurar las cortes. Valencia le ofreció a Fernando II un espectáculo justiciero en el que sentenciaron a nueve personas a la pena capital por robo.[24] Lo mismo sucedió en 1507 y en 1528 con su nieto el emperador Carlos. Quemaron entonces a trece personas entre hombres y mujeres; a otros lo hicieron en efigie. Poco después, tras la comida, el emperador, el duque de Calabria, el de Gandía y unas cuantas personas más, ochenta en total, jugaron a cañas en la plaza del Mercado. La sentencia, pues, era una parte del espectáculo.[25]

No todas las penas, sin embargo, como se ha dicho, tenían un final tan desdichado. Había otras en las que el reo era llevado al patíbulo con un cirio verde en la mano, sin sombrero, y con una cuerda de esparto ceñida a la cintura. En esos casos, sencillamente, se les condenaba al destierro, como sucedió en 1528 y 1531.[26] Un reo incluso llegó a salvar la vida en 1537, pues cuando estaban a punto de quemarlo pidió misericordia. Obsérvese el diálogo entre el inquisidor y el reo, quien era un converso llamado Solanes:

> [...] E lavos lo dit Solanes torna a cridar misericordia, dix lenquisidor: loays y aprovays lo que disen los testimonis, dix dit Solanes: si senyor y mucho mas, torna a dir lo enquisidor resebime acte como lo torno a cobrar del braso secular y de fet lo sentornaren ab los altres de les penitençies als carser de la Santa inquisiçio.[27]

22. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles,* Madrid, BAC, 1978, I, p. 523.

23. CÁRCEL ORTÍ, Vicente, *Historia de la Iglesia en Valencia,* Valencia, Arzobispado de Valencia, 1986 I, p. 144 y GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, *Orígenes de la Inquisición española. El tribunal de Valencia (1478-1530),* Barcelona, Península, 1976.

24. PÉREZ GARCÍA, Pablo, *La comparsa de los malhechores, Valencia 1479-1518,* Valencia, Centre d'Estudis d'Història Local, 1990, p. 70.

25. *Libre de Antiquitats,* p. 192 y SORIA, J., *Dietari,* pp. 121-122.

26. SORIA, J., op. cit,, pp. 124-125.

27. SORIA, J., op. cit., p, 178.

La inquisición no solamente quemó personas en vivo y en efigie sino que también condenó al fuego Biblias que consideraba falsas. En el año 1447 en la plaza de la Almoina se quemaron bastantes. Algunas de ellas muy bellas y de gran valía, dice el dietarista, que era un hombre de iglesia. Fue un espectáculo público, puesto que hubo sermón a cargo de mosén Gauderich.[28]

Pareja suerte que las Biblias iban a tener los homosexuales, muchos de los cuales, perseguidos con saña, huyeron de Valencia en 1452, ante la quema de cinco de sus compañeros. El didactismo de estas penas de muerte quedó muy claro el lunes 28 de julio de 1460 cuando ejecutaron a Margarita o Miquel Borras. Era hijo de un notario de Mallorca, y le gustaba ir vestido de mujer. Sufrió el tormento inquisitorial, delatando a algunos compañeros. La tal Margarita, tras el tormento de rigor, fue ahorcada llevando una camisa de hombre, bien corta y sin paños, es decir, sin nada de ropa interior debajo, para que mostrara sus vergüenzas y se viera de forma clara y patente que, fisiológicamente al menos, era un hombre.[29]

A veces fue el mismo público el que pidió los homosexuales a la justicia para poder ajusticiarlos por su cuenta y riesgo, o se los arrancó de sus manos, como sucedió en 1519, tras otro funesto período de peste.[30] El público se convertía, así, en algo más que en un mero espectador pasivo, como sucedía con los reos itinerantes.

Vistas, pues, las penas de muerte como un espectáculo al que asistía la gente de buena gana, el autor de *El dietari del capellà d'Anfos el Magnànim* habla de 300.000 personas en la ejecución de D. Álvaro de Luna en 1453 en Valladolid, y para terminar, nos gustaría recalcar la importancia de estos espectáculos en la sociedad de aquel momento, pero haciéndolo con dos ejemplos que son dos auténticas puestas en escena. En éste, como en otros casos, no solamente se trataba de presentar el tormento y el castigo, sino la muerte en sí, pero la muerte convertida en una explicación de cuanto había sucedido. El viernes 2 de mayo de 1459 Jaume Roís mató a un carnicero llamado Esparrech. El gobernador Don Pedro de Urrea hizo ahorcar al asesino, poniendo bajo sus pies a su víctima. En tal postura los mantuvieron todo el día, como ilustración de una especie de crimen y castigo medieval.[31]

Más efectista, sin duda, iba a resultar el mismo espectáculo, pero realizado por la noche. En 1472 se le dio garrote a mosén Diego Hurtado, de Toledo, acusado de falsificar moneda, a las dos de la noche, siendo colocado su cadáver en medio de dos antorchas, ante la corte del gobernador, donde estuvo hasta las cuatro del día siguiente, momento en que fue enterrado.[32]

No menos efectivo iba a resultar a veces el perdón. Es posible que se produjera o bien por falta de pruebas, o porque la justicia quería dar la impresión de que también sabía reconocer sus limitaciones, y que nada tenía que temer quien estuviera sin culpa. Sea como fuere, y es lo que nos interesa desde el punto de vista de la recepción, tanto una como la otra se hacían en público, dado que, como hemos visto, las penas capitales eran un espectáculo público de muy buena aceptación.

28. *Dietari del capellà d'Anfos el Magnànim,* p. 187.
29. *Dietari del capellà d'Anfos el Magnànim,* pp 191 y 243.
30. *Libre de Antiquitats,* pp. 21-23.
31. *Dietari del capellà d'Anfos el Magnànim,* p. 241.
32. *Dietari del capellà d'Anfos el Magnànim,* p. 379.

El 7 de marzo de 1521 condenaron a la horca a Pere Cantí, acusado de haber asesinado a Moles, barbero. Lo sacaron de la cárcel yendo acompañado por el Gobernador, y por mucha gente a caballo y a pie. Cuando lo hicieron subir al cadalso, y con la soga puesta ya al cuello, el reo tomó la palabra y dijo que entregaba su alma al diablo si era el autor de tal crimen, que no conocía al tal Moles, maestro barbero, y que sus pecados cayeran sobre el gobernador, los jurados y el asesor del gobernador. Mandaron entonces quitarle la soga perdonándole la vida. El reo, muy contento como es de suponer, se fue a Santa María de Gracia a darle las gracias por la merced que le había hecho.[33] Fue sin duda un espectáculo catártico que, a decir verdad, no se prodigó mucho.

33. SORIA, J., op. cit., p. 53.

«Àngel plaent e yluminós», un do en blanc al Misteri d'Elx

Hèctor Càmara i Sempere
Universitat d'Alacant

Introit

El drama assumpcionista conegut pel nom de *Misteri d'Elx* entre els diversos especialistes i com a la *Festa* pels mateixos il·licitans, l'eix d'aquest XI Colloquium de la SITM, ha emprat multitud de fonts tant en la seua elaboració a les darreries del segle XV com en les diverses reformes i afegitons que ha patit al llarg de la seua existència. Deixant a una banda les fonts argumentals, que ens portarien a parlar dels diversos evangelis apòcrifs que tracten de l'Assumpció de Maria i, sobretot, de la *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze, les fonts d'aquest drama poden fer referència tant als aspectes literaris com als musicals.

Entre les fonts literàries que s'han identificat (Massip, 1986: 7-48; Llorenç, 1999) trobem diversos elements manllevats d'altres tipus de drames religiosos, molt especialment dels del cicle de la Passió, en els quals s'empren versos pràcticament calcats als que trobem a la *Festa*. Com bé apunta Massip (1986: 15-16):

> De fet el drama de l'Assumpció, en crear-se sobre textos no canònics, prova de traslladar i d'adaptar escenes dels Evangelis oficials, que ja havien estat dramatitzades d'antic. L'inici, amb el recorregut de la Verge pels Sants Llocs, ens remet a la pròpia Passió i Mort de Jesucrist (Oració a l'Hort, Crucifixió, Visita al Sepulcre). La baixada de l'àngel recull l'escena de l'Anunciació (on, en lloc de palma, solia dur el lliri de la virginitat). El present passatge i el següent [«Ay, fill Joan e amich meu!» i «Ai, trista vida corporal!»], tradueixen els planys marials sota el Crucificat. La reunió dels apòstols, amb candeles enceses, és paral·lela a la Pentecosta. Després, l'atac jueu, l'enterrament i l'Assumpció són palesos reflexos de la presa pels jueus, la sepultura de Crist i la resurrecció i ascensió als cels; fins i tot amb l'absència de l'apòstol Tomàs que aquí no té temps de dubtar de la resurrecció de Maria [...].

Pel que fa a les fonts musicals, aquestes són molt heterogènies, gràcies a l'ús de les *contrafacta* tant d'himnes litúrgics com de composicions profanes, recurs molt freqüent del teatre religiós en llengua vernacla a l'edat mitjana. Entre els himnes litúrgics trobem

la referència clara de les consuetes al *Vexilla Regis prodeunt* («Gran desig me à vengut al cor» i «Àngel plaent e yluminós») o altres de més implícits com el *Victimae paschali laudes* i el *Sanctorum meritis* (Gómez, 1986: I-X). La música profana està representada mitjançant dues contrafacta atribuïdes pel consueta de 1639 a Ribera (no sabem si a Antoni o a Bernardí, tots dos de la segona meitat del XVI): «Flor de virginal bellesa», identificada amb la composició de Juan del Encina «No quiero que me consienta» (Hernández, 1995), i «Cantem senyors», amb «Quedaos, adiós» de Pedro de Escobar. Fins i tot, s'han trobat relacions entre les composicions trobadoresques i el cant «Déu vos salve Verge imperial» (Gómez, 1993).

Podem dir, doncs, que les fonts utilitzades per a la composició del *Misteri d'Elx*, tal com el coneixem avui dia, són molt més nombroses i diverses del que sembla en un primer cop d'ull. Amb aquesta comunicació intentarem contribuir a la identificació d'aquestes fonts posant de manifest la possible relació entre el parlament de la Maria i l'àngel de la *mangrana* i l'estructura de «do *contraignant*» o «do en blanc» que articula l'acció de la narrativa de cavalleries.

La visita de l'àngel en la Festa d'Elx

Diversos autors (Massip, 1984: 152-154; Castaño-Sansano, 1992: 94-95) han posat de manifest l'erosió i el deteriorament del text que s'ha conservat del Misteri d'Elx. Aquest ens indica, mitjançant l'estudi filològic, la redacció d'una versió anterior escrita en la segona meitat del segle XV sobre la qual s'intervindria a partir del XVI i ja al XVII el text literari quedaria pràcticament fixat, que és el que ens ha arribat en la consueta coneguda més antiga, la de 1625. Amb aquesta intervenció, que hom ha anomenat «reforma polifònica», el text literari es reduïria en benefici de la posada en escena i, sobretot, de la música que s'introduí, més acord amb els nous temps. En paraules de Massip, «el text d'Elx ha estat manipulat en funció de la seva eficàcia escènica, adaptat a l'ús musical i erosionat per la seva transmissió generacional de la mà i de la veu del poble» (Massip, 1984: 153). Açò últim que comenta és un aspecte molt important en el deteriorament que ha sofert el text perquè a partir del segle XVII es començà a introduir melismes d'una manera popular, cosa que provocà que els cants s'allargaren. El text, doncs, que anteriorment es podia expressar en un temps determinat necessitava cada vegada més i més temps. Els més perjudicats foren, sens dubte, els cants dels personatges celestials perquè el temps de durada del seu cant està limitat per l'espai que separa el Cel, situat a la cúpula de l'església, del cadafal, muntat al centre del creuer. L'ornamentació melismàtica que s'introduïa en aquests cants va anar retallant l'extensió de text que es cantava fins a l'actualitat, en què a molts d'ells els manca sentit en la representació pels pocs versos que dóna temps a interpretar.

La visita de l'àngel a Maria és una de les escenes més afectades per aquesta situació d'erosió textual i d'enriquiment musical: avui dia l'àngel només canta dos versos de setze en el descens i dos de vuit en el retorn al cel. L'escena, doncs, sense explicació prèvia, pot semblar incoherent ja que no s'explica si Jesús ha atorgat el desig de morir a Maria o quina és la funció de la palma.[1]

1. Fins l'agost de 2004 l'àngel repetia els dos versos dels descens per a pujar al Cel, amb la qual cosa la petició que li havia fet Maria quedava incomprensiblement sense resposta.

L'escena[2] que estudiem i que ocupa 36 versos comença amb el cant de Maria, agenollada sobre el seu llit, en el qual expressa el desig de morir per poder retrobar-se amb el seu fill. En aquest moment, s'obrin les portes del Cel i apareix un giny aeri denominat popularment *mangrana*, amb forma elipsoïdal i de color roig acarbassat, que els texts conservats anomenen *núvol* i que fins al començament del segle XX estava pintat de blau. En traspassar aquestes portes el giny s'obri en vuit gallons i mostra al seu interior un àngel amb una palma daurada que, mentre davalla, saluda Maria i l'informa que el seu fill li ha atorgat el seu desig, que d'ací a tres dies la conduirà al Paradís i que l'envia aquella palma perquè li la porten en el seu soterrament. Quan la *mangrana* arriba al cadafal, l'àngel desmunta i es dirigeix cap a Maria, s'agenolla davant seu i li lliura la palma. Maria li demana que els apòstols, distribuïts per tot el món, tornen per soterrar-la. A continuació, l'àngel munta a la *mangrana* i li contesta que aquesta petició es complirà perquè Déu ho ha volgut així (Massip, 1999: 109-111).

És possible també que aquesta escena ja se'ns haja trasmés reduïda en els texts que conservem perquè de les tres peticions que la tradició posa en boca de Maria, el *Misteri d'Elx* només al·ludeix a una, com diu Massip, «l'única útil en l'escenificació: la congregació de l'apostolat» (Massip, 1984: 153). La *Llegenda Daurada*, una de les fonts argumentals de la *Festa*, a la traducció catalana del segle XIII narra l'escena de la següent manera (Varazze, 1977: 191):

> Fo un dia que ela hac tan gran desig del seu Fil, per què li aparec un àngel ab mot gran resplandor e saludà-la ab honor ayxí con a Mare del Seyor ni co a regina, dién: —Déus te sal, Beneseta, reebén la benediction d'Aysel qui manà la salut a Yacob. Vet un ram de palma, Dona mia, que eu t'e aportada de paradís, e fer-la-às aportar dava[n]t lo teu lit, aprés ·iii· dies, quant la tua ànima serà hixida del cors. E sàpies que·l teu Fil t'espera ayxí con a mare honrada.
> E Senta Maria li respòs: —Si eu he trobada gràcia davant tu, prec-te que digues lo teu nom. Mes sobretot te prec que·ls fils e·ls frares meus, los apòstols, sien ajustats ab mi per so que eu los veya ab los meus uls corporals e que éls me sobelesquen e, éls presens, reda la mia ànima a Déu. E prec-te que la mia ànima, quant hixirà del cors, no veya negun esperit terible ni maligne ni no agen poder en mi. E l'àn[gel] li dix: —¿Per què desiges a saber lo meu nom, Dona mia, que és meravelós e gran? Vec-te que tots los apòstols s'ajustaran vuy ab tu, qui·t sebeliran onradament e en presència d'éls redràs l'esperit a Déu. Car Aquel qui la propheta de Judea portà per un pèl en Babilònia, Él sobtament, ses dupte, poyrà adur los apòstols a tu en movement. E ¿per què as tu paor de veser los malignes esperits, com tu ages trissat lo cap del diable e l'ages despulat del seu poder? Emperó sia feyta la tua volentat ayxí que no·ls veges. E aysò dit, l'àngel se·n puyà al cel ab molt gran lum.

Si comparem aquest episodi amb el text de la *Festa* ens adonem del deute que el drama elxà té amb l'obra de Jacopo da Varazze, ja posada de manifest per altres autors

2. Som conscients que al teatre medieval la divisió en escenes és del tot incorrecta ja que els actors van entrant a escena d'una manera acumulativa i hi romanen al llarg de tota l'obra, però aquest concepte ens pot ser útil per referir-nos a aquesta seqüència del *Misteri d'Elx* de forma aïllada.

(*vid*. Romeu, 1999: 86; Llorenç, 1999: 157-171; Gironés, 1983: 83-105). Fins i tot, ens arriscaríem a preguntar-nos si realment en el moment que es va redactar el text de la *Festa d'Elx* es va poder prescindir d'aquest detall de les tres peticions quan la dependència al text del dominic, de fons i de forma, és tan evident. A més a més, malgrat la poca efectivitat dramàtica d'alguna de les tres peticions, aquestes apareixen explícitament, com veurem tot seguit, en els drames assumpcionistes de Tarragona (on la curiositat pel nom no té cap funció escènica) i de València (on ni el nom ni el desig de no veure Satanàs tampoc no tenen cap reflex en l'acció dramàtica). Tanmateix, ja foren una o ja foren tres peticions en l'original primitiu de la *Festa*, açò no afectaria la nostra hipòtesi, encara que sí que demostraria l'existència d'una mutilació textual en aquesta escena.

La visita de l'àngel en altres misteris assumpcionistes

És interessant detenir-se en altres drames assumpcionistes per analitzar com desenvolupen aquesta seqüència dramàtica de la visita de l'àngel a Maria. Per manca d'espai només ens centrarem en les altres dues representacions assumpcionistes conservades en llengua catalana, la de Tarragona i la de València.

El text de la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria* es remunta a finals del segle XIV, tal com indica la caligrafia i la llengua emprada, i s'ha relacionat amb la notícia d'una representació de l'Assumpció a la plaça del Corral de Tarragona el 1388 (Massip, 1984: 93; Romeu, 1995: 136-137). L'escena, amb 82 versos, comença amb el desig de Maria de morir i partir «d'est setgle doloros». Un àngel, enviat pel propi Jesucrist, la saluda i li anuncia que el seu fill li ha atorgat el seu desig i li lliura una palma perquè la porten davant del seu soterrar. Maria li demana el seu nom, que els apòstols hi siguen per a la seua mort i que, en el moment del traspàs, el seu esperit no es trobe amb «l'esperit malvat qui·l món engana amb mal art». L'àngel, que eludeix la resposta sobre el seu nom, accepta tant la petició de la vinguda dels apòstols des dels diversos llocs on estan predicant com la de no veure cap diable en el seu trànsit (Soberanas, 1983: 35-117).

El text del *Misteri assumpcionista de la catedral de València* s'ha conservat parcialment, ja que només ha arribat fins a nosaltres el paper de Maria, encara que amb totes les rúbriques i el primer vers de cada personatge. Segons Romeu, el text no pot datar-se més enllà de 1425 per l'estat de la llengua i per l'ús del terme «misteri» i s'ha d'identificar amb la representació de l'Assumpció que va tenir lloc a la Seu valenciana en la primera meitat del segle XV (Romeu, 1995: 148-149). No podem saber els versos exactes que va ocupar aquesta seqüència ja que no coneixem les intervencions de l'àngel; en el llibret conservat ocupa només dotze versos. L'escena comença amb l'expressió per part de Maria del seu desig de morir. L'àngel davalla del Paradís situat al cimbori i, davant d'ella, la saluda, concedeix el seu prec d'anar al Cel amb el seu fill i li lliura la palma. A continuació, Maria li expressa «tres demandes»: el nom de l'àngel, que duga els apòstols i que no vega el «fals Sathan» després de morir. L'àngel respon a les tres demandes, entra al Cel i, finalment, Maria dóna les gràcies a Déu per aquesta visita (Massip, 2000).

Ara que coneixem el desenvolupament per separat d'aquesta seqüència en els drames assumpcionistes de Tarragona, València i Elx, destacarem algunes característiques comparant tots tres textos. En primer lloc, el desig de morir de Maria s'expressa, en línies generals, de forma semblant en els tres drames, encara que amb diferència en quant a

l'extensió del parlament. L'aparició de l'àngel i el seu missatge incorpora els mateixos elements tant en la representació de Tarragona com en la d'Elx (salutació de Jesucrist per boca de l'àngel, l'anunci de la propera mort i resurrecció de Maria i la tramesa de la palma perquè la porten en el soterrament). Encara que en el drama valencià no es conserva el text podem intuir tant per les rúbriques com per les paraules de Maria que l'àngel expressaria els mateixos motius. Destaquem com a principal diferència que a Tarragona s'afegeix un petit parlament del propi Jesucrist, que envia l'àngel per anunciar la propera mort de sa mare.[3]

Fins aquí, els elements d'aquesta seqüència dramàtica en els tres drames no tenen grans divergències, cosa normal ja que segueixen una mateixa font, amb més o menys llibertats i afegitons, que és la *Llegenda Daurada*. En la resta de l'escena ja trobem més diferències, sobretot entre Tarragona-València i Elx. Maria, en les dues primeres representacions, demana tres coses a l'àngel, com ja hem comentat en diverses ocasions: que diga el seu nom, que porte els apòstols perquè l'acompanyen en els últims moments i la soterren, i que no li deixe veure el diable. A diferència d'açò, el *Misteri d'Elx* només inclou la petició de portar els apòstols, que és l'única amb efectivitat dramàtica. A més a més, s'ha de tenir en compte que tant a Tarragona com a València les demandes s'expressen dins d'una mateixa estrofa. En canvi, a Elx Maria empra dues, una quarteta sencera en què intenta guanyar la gràcia de l'àngel per tal de demanar una petició i una altra en què manifesta només la petició de «los apòstols assí justar». La *captatio benevolentiae* de l'àngel, per dir-ho d'alguna manera, també apareix a Tarragona, en dos versos de catorze, i a València, en un de sis. L'estructura i la distribució, doncs, dels versos és diferent als altres drames assumpcionistes.

La resta de l'escena, l'atorgament de les peticions per part de l'àngel, és semblant a Tarragona i a Elx, encara que en aquest només es contesta a l'única petició que s'ha fet. L'escena acaba amb l'arribada al Paradís de l'àngel, a excepció de València en què Maria, després d'açò, dóna gràcies a Déu per la tramesa de l'àngel i ens informa del que li ha contestat («ans l'àngel bo m'à dit que·m prometeu/ qu'a Paradís me portarets en breu»).

El do contraignant o do en blanc

Deixant a banda els drames assumpcionistes en llengua catalana, expliquem ara un motiu característic de la narrativa de cavalleries com és el «do *contraignant*» o «do en blanc» (Carmona, 1988), que és l'element amb què volem comparar la seqüència dramàtica de la visita de l'àngel a Maria per concedir-li el desig de morir. Aquest motiu consisteix a demanar un *do* a una persona que ha d'atorgar-lo abans de saber de què es tracta i, conegut ja el contingut, ha de complir-lo. Podríem estructurar, doncs, el «do *contraignant*» en quatre parts: 1) una persona demana la concessió d'un favor; 2) el donant l'atorga sense conéixer-lo; 3) el demandant expressa la petició a la qual ha estat «sotmés» el donant i 4) la persona que ha atorgat el do compleix la petició per no perjudicar el seu honor i la seua paraula.

3. Encara que aquesta intervenció només existeix a Tarragona, a Elx es pot entendre l'existència implícita d'un parlament entre Jesucrist i l'àngel quan aquest diu expressions com «yo us port saluts e salvament/ del vostre Fill omnipotent», «e diu que al ters jorn» o «e manà'ns que eus la portàs».

L'aparició d'aquest motiu ha estat estudiat i discutit per diversos autors: Frappier (1972: 225-264) pensa que té el seu origen en la tradició cèltica; en canvi, Köhler (1974: 39-41 i 300-303) l'emmarca dins la situació històrica i feudal en què apareix. El que sí podem dir és que el motiu de «do *contraignant*» té una filiació amb el comportament cortés, molt relacionat amb l'exaltació d'un dels valors més importants d'aquest context, la generositat. Com indica Carmona (1988: 428),

> Los dos términos que designan el motivo guardan una mutua contradicción: por un lado «don» remite al *donars* provenzal y a *mercé*, manifestación de una de las virtudes más importantes de la *fin'amors* trovadoresca, la *largueza*, cualidad esencial de la nobleza frente a la *avaricia* (*avareza*, *escarsetat*), vicio contrapuesto moral y socialmente; por otra parte, «contraignant» pretende negar el carácter gratuito y libre que tiene todo *don*, sobre todo en la civilización cortés en la que *largesce* y *don* «quedan como únicos lazos que unen esta sociedad».

Amb l'acceptació del do abans de ser conegut ens trobem davant de la més alta mostra d'oferiment generós ja que durant un temps breu la voluntat del donant roman sotmesa a la del demandant. Al cap i a la fi, «responde a la exaltación de la *largueza* cortés, uniendo en sí mismo libertad y liberalidad (*don*) y fatalidad (*contraignant*)» (Carmona, 1988: 428).

L'ús d'aquest motiu apareix ja en totes les obres de Chrétien de Troyes (*ca*. 1135-1183). D'aquesta manera, al *Cavaller de la carreta* el trobem diverses vegades repetit, fins i tot, en estil indirecte (Troyes, 1991: 127):

> Dins del termini que hi posaren, arribà la reina al país. Tan bon punt saberen que hi havia regressat, la major part d'elles es dirigí a la cort i, quan arribaren a presència del rei, li suplicaren que els concedís un do i els atorgàs un desig. Abans inclús de conéixer la voluntat de les donzelles, el rei els prometé que faria el que li demanarien. Llavors li digueren que el seu desig era que permetés a la reina d'assistir al torneig. El rei contestà que li plaïa, si ella acceptava.[4]

També hi apareix a *El conte del graal* (Troyes, 1999: 144 i 146):

> A la fe, senyor, que ja em callaré, car seria esforç malbaratat. Ja que tant us plau d'anar-hi, anem-hi, cosa que molt m'amoïna. Cal que jo us condueixi; i heu de saber que cap altra companyia no us valdria més que la meva. Però vull un do de vós.
> Hoste, ¿quin do? Vull saber-ho.
> Primer me l'heu de prometre.
> Gentil hoste, faré el que us plaurà, mentre no hi hagi deshonor.
> [...]
> ¿I què faré, doncs, hoste?
> ¿Què, senyor? Jo us ho diré, perquè us veig decidit a conservar la vostra vida. Quan a casa meva us proposàreu de venir aquí, us vaig demanar

4. Les cites que utilitzem per posar els exemples de «do *contraignant*» estan preses de les traduccions de què hem fet ús, tant en català com en castellà, dels originals en francés ja que l'estructura d'aquest motiu, que és el que ens interessa, no es modifica amb la traducció.

> un do, però vós no sabèreu quin. Ara us vull reclamar el do: que us en torneu a la vostra terra i conteu als vostres amics i a la gent del vostre país que heu vist un palau tal, que vós ni ningú no sap d'altre de tan ric.

Chrétien de Troyes integra el motiu del «do *contraignant*» en el relat d'una manera calculada, amb una funció concreta en el desenvolupament narratiu. En general, empra aquest motiu per resoldre favorablement una crisi, ja que facilita l'acció narrativa. De totes maneres, també apareixen casos menys freqüents on l'atorgament del do dóna lloc a una crisi de complicada solució (Carmona, 1988: 431).

El «do *contraignant*» passà a la narrativa de cavalleries del segle XIII i, d'aquesta manera, el trobem en obres del cicle de Bretanya. Sense anar més lluny, Robert de Boron l'utilitza diverses vegades en la seua obra *Història de Merlín*, en què l'engendrament del propi rei Artús està afectat per aquest motiu (Boron, 2000: 410-411).

> Al desmontar, la muchacha tomó al enano entre los brazos y lo apeó con gran dulzura, llevándolo a la sala delante del rey, que estaba sentado comiendo. Al ver al rey, lo saluda con gran delicadeza, como quien tenía mucha cortesía, y el rey le devuelve el saludo con gran afabilidad. Entonces, dice la doncella:
> Señor, he venido a vos desde muy lejos, por la fama que corre de vos por el mundo, para pediros un don, ya que, según es fama, ninguna doncella se queda sin lo que os pide y por eso se os tiene por el hombre más valioso del mundo; me he esforzado en venir a vuestra corte para pedir un solo don; procurad no otorgarme algo que no queráis hacer o conceder.
> Doncella, pedid lo que queráis, pues no os faltará si es cosa que yo os deba dar quedando a salvo mi honor y mi reino.
> En lo que os voy a pedir sólo recibiréis honor.
> Doncella decid vuestra voluntad, pues estoy dispuesto a hacerla en todo.
> Señor, he venido ante vos a rogaros y pediros que hagáis caballero a este noble joven, amigo mío, al que le doy la mano, pues es digno de serlo, ya que es valiente decidido y de noble linaje [...].

El motiu de «do *contraignant*» també apareix en les obres que formen part de la denominada *Vulgata* artúrica. Com a exemple posem un dels casos que podem llegir a la *Cerca del Sant Graal* (1997: 59-60):

> —Señor, gracias a Dios y a vos que me habéis nombrado caballero tengo tal alegría que casi no la puedo expresar; bien sabéis que es costumbre, que el que nombra caballero no debe rechazar el primer don que le pida el novel, si se trata de algo razonable.
> —Decis vedad —dice Galaz—, pero ¿por qué lo habéis dicho?
> —Porque quiero pediros un don le responde y os ruego que me lo concedáis, pues es una cosa que no os perjudicará.
> —Yo os lo otorgo, siempre que no sirva de afrenta.

> —Muchas gracias dice Melián. Os pido ahora que me dejéis ir con vos a esta búsqueda hasta que el destino nos separe y, después, si el destino nos vuelve a juntar, no me quitéis vuestra compañía para dársela a otro. Ordena entonces que le traigan un caballo, pues quiere ir con Galaz; así se hace, y ambos se van de allí.

El «do *contraignant*» o «do en blanc», doncs, continua emprant-se a la narrativa artúrica del segle XIII i també a la narrativa cortés, com ara en les obres de Jean Renart, però amb la funció ja definida de «desencadenar una situación dramática» o «permitir a los protagonistas que salgan de una situación difícil» (Carmona, 1988: 432-433). Les narracions cavalleresques, com sabem, perduraren al llarg de l'edat mitjana i de bona part de l'edat moderna, fins que Cervantes acabà amb la fama d'aquest gènere al començament del XVII, però «el motivo había quedado tan integrado en el mundo caballeresco que difícilmente se entenderá éste sin aquél» (Carmona, 1995: 521).

Seria interessant abans d'acabar aquest apartat centrar-nos breument en la difusió de les narracions cavalleresques en les terres de parla catalana (Bohigas, 1982), ja que la transmissió d'aquest gènere va permetre el coneixement i l'assimilació dels elements que el conformen, entre els que es troba el «do en blanc». Segons Lida de Malkiel (1969), Catalunya va tenir avantatge en el coneixement de la matèria de Bretanya per les relacions lingüístiques i literàries que va establir amb el sud de França i la Provença. D'aquesta manera, cap a mitjans del segle XII, el trobador Guiraut de Cabrera al·ludeix als temes artúrics a l'*Epístola* que adreçà al joglar Cabra. També el manuscrit més antic que es conserva del *Jaufré*, roman cavalleresc en occità que va ser escrit a la cort d'Alfons II d'Aragó, és d'aquesta mateixa època. A més a més, aquesta obra s'inicia i es clou amb l'ús del «do *contraignant*», cosa que marca el desenvolupament i la finalització de l'acció cavalleresca (Jaufré, 1996: 294-295).

> —Mi señor Jaufré, algo os quiero pedir y no me consideréis presuntuosa; quiero demandaros un don y os ruego que me lo concedáis, porque no os pediré ni oro ni plata, ni caballo ni arnés, ni dama ni doncel ni caballero, ni nada que os pueda costar un solo dinero.
> —Por Dios, sería locura si ese don os fuera negado —intervino Brunisén.
> Jaufré respondió enseguida:
> —Señora, esto es lo que os quiero decir y bien orgullosa os podéis sentir: no hay nada de lo que vos me podáis pedir, que yo os lo niegue, con tal de que yo lo tenga o lo pueda conseguir no importa al precio que sea.
> Hasta este grado llegó a comprometerse. Entonces, la dama le propuso:
> —Mi señor Jaufré, os quiero entregar esta tienda [...].
> —Por Dios, señora le contestó Jaufré, muy honrado es este regalo, y jamás nadie podrá separarme de él mientras viva, hasta el día en que deba morir.

En llengua específicament catalana, trobem una possible referència a la difusió d'aquest tipus de narrativa, relacionada amb la matèria de Bretanya, en el naixement del rei Jaume I que apareix a les cròniques, en especial a les de Desclot i Muntaner, en què la

narració es relaciona amb la concepció de Galaad. A partir ja del segle XIV es conserven traduccions catalanes d'obres d'aquest gènere, entre les quals destaca la *Questa del Sant Grasal*, basada en l'obra pertanyent a la *Vulgata*, de la qual adés hem citat un «do *contraignant*». També ha arribat fins a nosaltres un foli d'un *Lancelot* i alguns fragments d'un *Tristany de Leonís*, a banda d'altres referències documentals que confirmen la difusió de la narrativa artúrica per les terres de la Corona catalanoaragonesa. Les traduccions van augmentar el nombre de lectors, que ja no havien de conéixer la llengua originària per a poder llegir. Finalment, l'art, les al·lusions que fan els autors dels segles XIV i XV, les obres pròpiament cavalleresques de creació catalana com ara, la *Faula* de Guillem de Torroella (1360-1370), el *Curial e Güelfa* (1435-1462) o el *Tirant lo Blanc* (1460) i la impremta van acabar de transmetre àmpliament aquest gènere.

El «do en blanc» cavalleresc en la Festa d'Elx

Si ens centrem detingudament en la seqüència dramàtica de la visita de l'àngel a Maria per tal d'anunciar-li la seua propera mort i, en concret, en el moment en què Maria demana a l'àngel que els apòstols vinguen per al seu soterrar, podem trobar un conjunt d'elements que semblen confirmar la influència del motiu del «do en blanc», característic de la narrativa de cavalleries.

Al *Misteri d'Elx* trobem dues clares peticions, i totes dues en boca de Maria. Al començament de la representació Maria demana a les seues companyes que no l'abandonen en el trànsit que tot just comença en aqueix moment (Massip, 1999: 108, v. 1-8):

Maria
Germanes mies, yo voldria
fer çerta petiçió aquest dia:
preg-vos no·m vullau dexar,
puix tant me mostrau amar.
Maries
Verge y Mare de Déu,
on Vós voldreu anar
vos irem a acompanyar.

L'altra demanda —que és aquella que estudiem— la trobem un poc més endavant, quan l'àngel visita la Maria per anunciar-li la seua propera mort i aquesta li demana:

Maria
Àngel plaent e yluminós,
si gràtia trob yo davant vós,
un do vos vull demanar;
preg-vos no me'l vullau negar.
Ab mon ser, si possible és,
ans de la mia fi, yo vées
los apòstols assí justar
per lo meu cos a ssoterrar.

L'àngel, que es troba agenollat davant del llit de Maria des que ha arribat al cadafal, es lleva, es fica dins de la *mangrana* i, mentre es dirigeix al Cel, contesta el següent:

ÀNGEL
Los apòstols assí seran
y tots ab brevetat vendran,
car Déu, qui és omnipotent,
los portarà sobtossament.
Y puis, Verge, ó demanau
lo etern Déu diu que li plau
que sien assí sens dilatió
per vostra consolatió.

Podríem identificar altres peticions al text del drama il·licità, però amb matisos: el desig de morir que expressa Maria abans que aparega l'àngel, el lliurament de la palma a Sant Joan per part de Maria («Ay fill Joan! Si a vós plau,/ aquesta palma vós prengau»), l'entrada de les Maries en la segona jornada per participar en el soterrament («A vosaltres venim pregar») o la voluntat dels jueus de rebre el baptisme després del miracle de les «mans gafes», condicionada per l'acceptació de la virginitat de Maria.

Si comparem les dues peticions de Maria, trobem una estructura semblant en un primer cop d'ull. Primer, Maria expressa la intenció de demanar alguna cosa, tot seguit la diu i, per últim, un(s) altre(s) personatge(s) li atorguen la demanda. Però, en la primera petició, entre la intenció i la petició pròpiament dita no existeix cap separació, sinó que aquestes dues parts comparteixen una mateixa cobla i s'entrellacen en una mateixa oració (l'editor les uneix amb els dos punts). En canvi, en la petició a l'àngel, les dues parts s'expressen en dues cobles diferents.

Aquesta diferència apropa aquesta segona petició a l'estructura que té el motiu de «do en blanc» que hem explicat en l'apartat anterior.

Gentil caballero, por la fe que debes a la cosa del mundo que más quieras, concédeme un *don*.	Àngel plaent e yluminós, si gràtia trob yo davant vós, un *do* vos vull demanar; preg-vos no me'l vullau negar.
¡Ay!, doncella, levantaos. Tras este requerimiento sabed que no hay nada que yo pueda hacer que no lo haga, pues me habéis conjurado gravemente	[¿?]

Señor, cien mil gracias por este *don*. ¿Sabéis lo que me habéis concedido? Me habéis otorgado llevar al torneo mi manga derecha por encima de vuestro yelmo en lugar de pendón y haréis armas por mi amor. (Muerte, 1997: 21-22)	Ab mon ser, si possible és, ans de la mia fi, yo vées los apòstols assí justar per lo meu cos a ssoterrar.

És cert que al text conservat del *Misteri d'Elx* no apareix cap intervenció de l'àngel, el suposat donant, entre la intenció de demanar un do de Maria i la petició de portar davant d'ella els apòstols i no podem saber de forma fefaent si realment va existir un parlament de l'àngel en què atorgava el compliment del do. Tanmateix, també és cert que aquesta escena reuneix algunes condicions de les quals ja hem parlat adès que la fan susceptible de pensar que ens ha arribat retallada; i que, si ens fixem en el darrer vers de la primera cobla, Maria demana a l'àngel l'aceptació de la demanda abans d'expressar-la. A més a més, en la representació elxana l'àngel no té cap intervenció al cadafal davant de Maria, com sí ocorre en els altres dos drames assumpcionistes en català, cosa estranya des del punt de vista escènic si tenim en compte que, en el fons, es tracta d'un diàleg entre dos personatges. Per últim, cal indicar que la contestació que fa l'àngel quan torna al Cel en la *mangrana* està més a prop d'informar de la consecució d'un esdeveniment diví, tal com ja ha fet en la davallada, que de l'atorgament d'una petició.

Tanmateix, la nostra pretensió no és intentar demostrar si va existir més text d'aquell que se'ns ha conservat a les consuetes, cosa que tots aquests «indicis» no acaben de solucionar. És possible, si ens fixem en la coherència, que el text original d'aquesta escena siga el que hem conservat, però, tot i així, hi existeixen diversos elements, alguns dels quals acabem de comentar, que ens porten a afirmar una possible influència del motiu cavalleresc del «do en blanc». D'aquesta manera, és palesa en la comparació la semblança entre l'estructura d'aquest motiu i la d'aquesta escena: cadascuna de les cobles correspon a una part distinta i recognoscible del «do en blanc» (la voluntat que es concedisca una determinada petició i l'enunciació del contingut de la petició). També, és interessant assenyalar l'ús del mot «do» en el moment de demanar l'atorgament; en canvi, la demanda en bona mesura semblant que trobem al començament de la representació i que hem citat anteriorment empra «petició». Per últim, la demanda de Maria a l'àngel funciona de manera pareguda a com ho fa el «do en blanc» en el desenvolupament narratiu, ja que desencadena l'acció dramàtica amb l'atorgament de la vinguda dels apòstols, que són els personatges que hauran de defendre i soterrar del cos de la Mare de Déu.

Conclusió

Al llarg d'aquest text hem pretés demostrar la existència d'una influència del motiu de «do *contraignant*» o «do en blanc», freqüent en la narrativa de cavalleries des del segle XII, en la *Festa* o *Misteri d'Elx*. Per tal de portar a terme aquest objectiu, hem estudiat en primer lloc la seqüència dramàtica que considerem susceptible de haver rebut aquesta influència en el drama elxà: la visita de l'àngel a Maria per anunciar la seua propera mort i resurrecció. En el diàleg que s'estableix entre els dos, Maria li demana que els apòstols vinguen des dels diversos llocs on estan predicant perquè l'acompanyen en els últims moments i la puguen soterrar, cosa que l'àngel atorga de grat.

A continuació, hem comparat aquesta escena en els altres dos misteris assumpcionistes en llengua catalana, el de Tarragona i el de València. Encara que l'escena es desenvolupa de forma semblant en els tres drames, trobem diferències respecte al *Misteri d'Elx*: només s'expressa una petició de les tres que la tradició posa en boca de Maria i la demanda es divideix en dues parts ben clares (la intenció de fer una petició i la petició en concret), cadascuna en una cobla diferent.

Deixant a una banda la petició que la Maria fa a l'àngel, hem definit a partir de la seua aparició i funció en la narrativa de cavalleries, el «do *contraignant*», una mena de «xec en blanc» que s'ofereix per tal de demostrar la generositat davant d'una petició. Amb aquestes dades hem pogut relacionar el diàleg entre la Maria i l'àngel de la *Festa* amb aquest motiu a partir d'alguns elements, com ara l'estructura i la funció semblants o l'ús del mot «do». Fins i tot, a partir d'alguns indicis ens hem atrevit a exposar la possibilitat que l'escena haja arribat fins a nosaltres en una versió «reduïda».

Abans d'acabar hem d'insistir en la idea que, malgrat les semblances que ens puguen portar a parlar d'influència del «do en blanc» en aquest diàleg, la nostra argumentació ha de ser entesa com a una hipòtesi que l'aparició d'una versió anterior del text que ara conser vem del *Misteri d'Elx* podrà corroborar o desmentir.

Biblografia

BOHIGAS, Pere (1982): «La matèria de Bretanya a Catalunya», en *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes —Publicacions de l'Abadia de Montserrat—, Fundació Congrés de Cultura Catalana, pp. 277-294

BORON, Robert de (2000): *Historia de Merlín* (trad. C. ALVAR), Madrid, Siruela.

LA BÚSQUEDA DEL SANTO GRIAL (1997): trad. C. ALVAR, Madrid, Alianza.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (1988): «El motivo del "don *contraignant*" en la narrativa en verso de los siglos XII y XIII», *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Université de Trèves 1986)*, tom VI, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, pp. 427-436.

— (1995): «Largueza y *Don en blanco* en el *Amadís de Gaula*», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, pp. 507-521.

CASTAÑO, Joan i Gabriel SANSANO (1992): «El text literari de la *Festa* o *Misteri d'Elx:* notes a la seua evolució», *Festa d'Elx*, 44 , pp. 93-99.

— (eds.) (1999), *Història i crítica de la Festa d'Elx*, Alacant, Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant.

Frappier, J. (1972): «Le motif du "don crontraignant", dans la littérature du Moyen Age», *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, pp. 225-264.

Gironés, Gonzalo (1983), *Los orígenes del Misterio de Elche*, Valencia, Montañana.

Gómez Muntané, Maricarmen (1986): *Consueta de 1709. Estudi crític de la música*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

— (1993): «A propòsit de "Déu vos salve Verge imperial", un cant monòdic del Misteri d'Elx», *Festa d'Elx*, 45, pp. 87-93.

Hernández, Antonio (1995): «Juan del Encina en el Misteri d'Elx», *Festa d'Elx*, 47, pp. 77-87.

Jaufré (1996): trad. F. Gomez Redondo, Madrid, Gredos.

Köhler, E. (1974): *L'aventure chevaleresque*, Paris.

Lida de Malkiel, María Rosa (1969): «La literatura artúrica en España y Portugal», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 134-148.

Llorenç, Alfons (1999): «Aproximació al món literari de la Festa d'Elx», en Castaño-Sansano, pp. 157-179 (reedició).

Massip i Bonet, Francesc (1984): *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona - Edicions 62.

— (1986): *Consueta de 1709. Edició crítica del text*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

— (1999): «La Festa d'Elx (Consueta de 1625)», en Castaño-Sansano, pp. 105-126.

— (2000): *Misteri assumpcionista de la catedral de València*, Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana de la Universitat de Nàpols (http://www.rialc.unina.it).

La muerte del rey Arturo (1997): trad. C. Alvar, Madrid, Alianza.

Romeu i Figueras, Josep (1999): «El teatre assumpcionista de tècnica medieval als Països Catalans», Castaño-Sansano, 1999, pp. 59-95 (aquest text ha estat reproduït en multitud d'ocasions, la versió definitiva la trobem en *Teatre català antic*, vol. II, 1995, Barcelona, Curial, pp. 121-175).

Soberanas, Amadeu J. (ed.) (1983), *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria*, Montblanc, Patronat de la Representació La Selva del Camp.

Troyes, Chrétien de (1991): *El cavaller de la carreta* (trad. F. Machirant), Bromera, Alzira.

— (1999): *El conte del graal* (trad. M. Riquer), Barcelona, Quaderns Crema.

Varazze, Jacopo da (1977): «Del Puyament de la Verge Maria en lo cel», en *Vides de Sants Rosselloneses* (ed. a càrrec de Charlotte S. Maneikis, Edward J. Neugaard i Joan Coromines), Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1977, pp. 190-203.

Apèndix

Diàleg entre la Maria i l'àngel en els drames assumpcionistes de Tarragona, València i Elx.

Tarragona	València	Elx
	E quant lo angel li dara la palma, prenga la Maria molt humilment ab gran reverencia la palma, e tinga la devotament agenollada; bese la, e puys leu se dempeus. E quant l'angel haja acabat, responga la Maria en son so, la cobla següent:	*Acabada esta cobla, arriba lo àngel fins on està la Maria y agenoll's en lo cadadfal, prop la Maria, y besa la plama y posa-se-la sobre lo cap y dóna-la-y; y la Maria la y pren fent la mateixa çerimònia y respon al to de «Vexilla Regis etc.»:*
SANTA MARIA	MARIA	MARIA
Àngel de Déu resplandent, beyl, qui m'as aduyt tan bon noveyl, prech te que·m diges lo teu nom, que més me play que de nuyl hom; e los apostols frayres meus, qui per lo món los feyts seus, sien açí ensemps ab mi e jo·ls vega ans de ma fi, e com l'ànima deurà exir del meu cors, a Déu venir, no vega l'esperit malvat qui·l mon engana ab mal art; e no aja en mi poder lo diable ta 'mal guerer.	Àngel de Déu, tres demandes vos fau. Primerament, vostre nom me digau. E l'altr'apres, que façats tant per mi a mos cars fills apòstols me dugau. Puys, al meu fill, de ma part lo pregau que·l fals Sathan yo no·l vega en ma fi.	Àngel plaent e yluminós, si gràtia trob yo davant vós, un do vos vull demanar; preg-vos no me'l vullau negar. Ab mon ser, si possible és, ans de la mia fi, yo vées los apòstols assí justar per lo meu cos a ssoterrar.
	E quan haja acabat, torn se a siure. E lo angel responga a les tres demandes en lo dito so:	*Acabant de cantar esta cobla, respon lo àngel muntant lo núvol:*
ÀNGEL	ÀNGEL	ÀNGEL
Mare de Déu, tot gloriós, lo meu nom es maravellós, jaquex l'estar e no t'o preus; mas los apòstols frares teus açí ensemps s'ajustaran e lo teu cors sotararan. Mas, per que tu as tal paor veure·l demoni, ni temor? Com tu li as lo cap trencat, de son poder l'as despullat. Mas, feyt sia com tu voldràs: negun diable no veuràs.	Mayre de Déu, reyna emperial!...	Los apòstols assí seran y tots ab brevetat vendran, car Déu, qui és omnipotent, los portarà sobtossament. Y puis, Verge, ó demanau lo etern Déu diu que li plau que sien assí sens dilatió per vostra consolatió.

	Quant l'àngel se·n sera entrat e hauran fet sos trons, leu se la Maria del setial e agenol se, faent gracies a Deu de la embayada de l'angel, diga la cobla següent en son so:	*Acabada de cantar esta cobla, tanca's lo núvol y entra en lo sel y tanca's la porta y tornen a sonar los ministrils, campanes y los demés instruments [...].*
	Maria	
	Gràcies grans vos fau, Payre, ver Déu, un sol voler ensemps ab lo fill meu, com los meus prechs no metets en oblit, ans l'àngel bo m'à dit que·m prometeu qu'a Paradís me portarets en breu, lo Payr'e·l Fill ab lo Sant Sperit.	

Un document clau en la història de la *Festa* o *Misteri d'Elx*: El privilegi del Papa Urbà VIIIè (1632)

Joan Castaño i Garcia
Patronat del *Misteri d'Elx*

La investigació desenvolupada al voltant de la *Festa* o *Misteri d'Elx*, obra d'arrels medievals que de manera única i excepcional s'ha mantingut viva fins l'actualitat, ha exhumat en els últims trenta anys una gran quantitat de dades i documents que ens permeten, entre altres coses, conéixer la seua evolució històrica amb molt de detall (Castaño, 2002 *a*: 45-57). Tanmateix, com vaig tenir ocasió de manifestar en el VII Seminari de Teatre i Música medievals d'Elx de l'any 2002, encara n'hi ha alguns moments concrets que cal aclarir i això només es podrà fer mitjançant recerques en arxius de fora de la ciutat ja que els locals —en termes generals i llevat d'alguna sorpresa puntual— ja ens han ofert una bona part del seu contingut (2004: 77-96).

Un d'aquests punts encara per clarificar es refereix al document (butlla, breu, rescripte, sentència o carta o lletres apostòliques, que de totes aquestes maneres se l'ha denominat en la bibliografia sobre el tema) atorgat pel Papa Urbà VIIIè en l'any 1632, a fi que la *Festa* poguera seguir representant-se, sense cap impediment eclesiàstic, segons la tradició. La importància d'aquest document en la història de la celebració assumpcionista il·licitana radica en què va permetre la seua continuïtat a l'interior de l'església de Santa Maria i, de fet, aquesta esdevingué l'única excepció als dictats del Concili de Trento (1545-1563) quant a la prohibició de representar aquest tipus d'obres en l'interior dels temples. Dictat posteriorment ratificat a casa nostra pel Concili provincial de València (1565) i el Sínode diocesà de València (1590) i pel Primer (1569) i Segon (1600) Sínode de la diòcesi d'Oriola (Vidal, 1962: I, 117-118, 155-164; Martínez, 2003: 82-93). Aquest escrit pontifici és, doncs, d'una gran transcendència i així ho han fet veure els investigadors de la *Festa,* tot i que és molt poc el que es coneix en concret d'aquesta autorització i de les circumstàncies que afavoriren la seua expedició.

Algunes recerques fetes en l'any 2003 en arxius pròxims i llunyans —com, per exemple, el Secret Vaticà— ens ha permés de recollir noves dades sobre l'esmentat document i encara que, malauradament, no hem aconseguit aclarir totalment la qüestió, ens ha semblat d'interés oferir aquestes dades al món científic amb la finalitat de facilitar futures investigacions.

El document conservat a Elx

L'escrit que conservem a l'Arxiu Històric Municipal d'Elx és, en realitat, una còpia refrendada pel notari valencià Miquel Jeroni Ferri d'alguns documents que devien integrar un procés obert davant de l'autoritat eclesiàstica valenciana —possiblement el tribunal apostòlic metropolità— és a dir, una instància superior al bisbat d'Oriola. L'instrument notarial, que transcriu algunes cartes i notificacions que formaven part del procés, està datat el 24 de setembre de l'any 1632 i va ser expedit a instància del cavaller Francesc Sempere, procurador del Consell d'Elx a València. Està format per quatre folis, manuscrits en llatí i en castellà, en el primer dels quals —que serveix de guarda— es pot llegir amb lletra del segle XVIII: «Aprovación de la fiestta de Nª. Sª. De la Assumpción dela Villa de Elche por el sumo Ponttífise». I du, a més del segell de la col·lecció documental de l'historiador Pere Ibarra i Ruiz (Elx, 1858-1934), dues signatures: «Nº 3º» i «Núm. 72». Sobre l'últim full consta una anotació —l'única anotació que hi apareix en valencià— que indica, «paga el señor Sempere per la present còpia, vint sous».

El document recull, en primer lloc, la presentació el 24 de maig de 1632 davant del jutge del procés, Jeroni de Torres, canonge de la catedral de València, d'una carta apostòlica aportada per l'esmentat Francesc Sempere. Aquesta està signada per Marc Antoni Franciottus, protonotari apostòlic i Auditor General de la Cúria romana, nomenat pel Papa.

La carta apostòlica està dirigida als càrrecs eclesiàstics (abats, priors, prebosts, degans, ardiaques, cantors d'escola, tresorers, sagristans, rectors, lloctinents, potestats, preveres, canonges, plebans, viceplebans, curats i clergues) i als notaris i escrivans públics. En ella s'indica que el poble d'Elx, des de temps immemorial, celebra amb representacions i cants la festivitat de l'Assumpció de la Mare de Déu, però que l'Ordinari d'Oriola intentava «molestar i destorbar» la comunitat elxana en la seua pacífica possessió. L'autoritat romana, davant dels «justos i legítims títols» dels il·licitans, adverteix a qualsevol eclesiàstic, sota pena de 500 ducats d'or i d'excomunió, en cas que siga menester, per a que no s'intente de cap manera impedir aquesta celebració i «mantinguen a la repetida Comunitat i a les seues persones en dita quieta i pacifica possessió i la defensen i conserven». L'escrit està datat a Roma, el 3 de febrer de 1632, any novè del pontificat d'Urbà VIIIè i redactat per Sanctis Floridus, notari de la cúria de la Cambra Apostòlica.

La còpia notarial de l'Arxiu d'Elx indica que el jutge de València, llegida aquesta carta apostòlica, es donà per assabentat i manà redactar una missiva adreçada al Vicari General d'Oriola on copiava el document romà i explicava la seua presentació pel cavaller Sempere. Després s'afegeix una altra acta notarial de Baltasar Voltes, notari d'Oriola, datada el 24 de setembre, on es dóna compte que ell mateix va notificar el 9 de juny el contingut de la carta del jutge valencià a Francesc Piquer, Vicari General d'Oriola, i a Vicent Montesinos, promotor fiscal de la cúria episcopal oriolana, els quals es donaren per assabentats.

I, finalment, es copia la contestació de l'esmentat Vicari General, signada el 12 de juny del mateix any, on s'afirma que la intenció del bisbe mai havia estat de prohibir la *Festa*, tot i que el capítol 24 del Segon Sínode de la diòcesi —celebrat, com hem dit, l'any 1600— impedia les representacions i comèdies dins de les esglésies. Tenint en compte que els bisbes anteriors sempre havien donat permís per a fer la *Festa* i que, reconeguda aquesta pel doctor Esteban Torregrosa, canonge doctoral de la catedral d'Oriola, per comissió del prelat, no s'havia trobat cap element contrari a la fe ni als bons costums,

el bisbe en donava llicència. Però adverteix que, contra allò que al·legava Elx, el Consell il·licità no tenia cap altre títol per argumentar la seua possessió sinó la «precària» concessió d'aquest permís bisbal que, insisteix, mai s'havia intentat revocar.

Allò que sí reconeix és la publicació en l'agost del 1631, a la trona de Santa Maria, d'un edicte que obligava durant la *Festa* a dividir l'església en dues parts, per mitjà d'un reng de fusta, de manera que els homes i les dones quedaren separats i s'hi prohibia la venda de begudes i queviures al temple per evitar berenars, irreverències i «mil deshonestidades y desvergüenzas» que es vivien en la *Festa* com si fóra «corros de toros y otras fiestas profanas». Recordem que Francesc Massip veu en aquest manament episcopal, l'origen de l'actual andador, allargat fins la porta Major de Santa Maria i que, de fet, separa la nau del temple en dues parts (1991: 166). D'altra banda, el vicari manifestava que l'edicte es va redactar després d'oir sis testimonis i que, tot i que la vila va recórrer a la Nunciatura apostòlica dels Regnes d'Espanya, aquesta només va modificar el manament en permetre que les dones pogueren dur en la mànigа una «confiturilla» per a menjar una sola vegada en cas de molta necessitat. Malgrat tot això, i apel·lant a la santa obediència, el bisbat acceptava totalment la carta pontifícia.

No es conserva als arxius d'Elx cap document —llevat del que estem comentant— que ens parle d'aquest possible procés que, ateses les seues característiques, degué ser costós. Pensem que, a banda dels procuradors del Consell a València i a Oriola, algun enviat elxà hagué d'anar a Roma a presentar l'apel·lació davant la Cambra Apostòlica i, sens dubte, a abonar la quantitat que aquest tipus de gestions i privilegis implicaven. Si els diners, com cal pensar, els va pagar el Consell d'Elx, com a responsable de la *Festa* d'ençà de l'any 1609, no en deixà constància escrita o no se n'ha conservat cap testimoni. Tan sols coneixem, i això gràcies a la còpia notarial que hem descrit, un extracte del final d'un procés que cal suposar llarg i complex ja que, entre les parts que l'integren, se citen testimonis, edictes episcopals, apel·lacions a la Nunciatura de Madrid, un tribunal amb jutge eclesiàstic, argumentacions davant la Cúria romana, una carta apostòlica, notificacions a València i a Oriola, resposta del Vicari General oriolà, etc.

De fet, la primera notícia que posseïm sobre l'esmentada còpia notarial prové de l'any 1789 —més de cent cinquanta anys després d'haver estat escrita— sense que abans d'aquesta data s'haja localitzat cap referència al respecte. És en l'acta capitular del 9 d'octubre de 1789 on es fa constar l'arribada a mans del Consell d'un decret del bisbe d'oriola Josep Tormo de Julià, pel qual s'atorgava a l'església de Santa Maria la dignitat d'*Insigne*, cinc anys després que el mateix prelat haguera oficiat la cerimònia de la seua consagració, esdevinguda el 3 d'octubre de 1784. I és al final d'aquesta acta capitular, que indica el procediment que es va seguir per a guardar a l'arxiu del Consell l'esmentant document episcopal, on trobem una menció a la carta pontifícia:

> Notta. Doy fee: Que en este día de la fecha haviéndose juntado los señores Claveros del Archivo Mayor de tres llaves de estas Casas Capitulares y abierto el armario o cajón del número primero, que comprehende desde el lío primero hasta el catorse de varios privilegios, firmas de derecho y otros, pertenecientes a esta villa y sacado de él, el lío quarto que abraza desde el número setenta y seis hasta el ciento y cinco y en el que se mira entre otros particulares sobre asumptos respectivos a la Insigne Parroquial Iglesia de Santa María, un testimonio del Amparo de

> Poseción de la Curia Romana para celebrar anualmente la festividad de Nª Sª de la Asumpción, se colocó y lió en el mismo lío quarto la certificación del Decreto del Ilustrísimo señor Dn. Joseph Tormo, dignísimo Obispo de Orihuela expidió con fecha de tres de los corrientes declarando por Parroquial Insigne a la Iglesia de Santa María de esta ilustre villa y de que se hace relación en el anterior Cabildo, bajo el número ciento y seis y de cuia diligencia puse nota al margen del imbentario general de los papeles custodiados en dicho archivo correspondiente al expresado legajo o lío quarto, el que colocado en el propio almario o cajón del mismo, se bolvió a serrar y recibieron los señores Claveros sus respective llaves. Y para que conste en cumplimiento de lo mandado en cabildo del día nueve de los corrientes que precede, lo prevengo por esta nota que firmo en dicha villa, a dies de octubre de mil setecientos ochenta y nueve años. Antonio González [*rubricat*].[1]

L'«Amparo de posesión» de la *Festa* es trobava, per tant, en el «lío quarto» de l'armari de tres claus de l'arxiu d'Elx. En aquest mateix lloc, possiblement, el veuria Lluís G. Llorente de las Casas (1822-1893) que, en redactar en 1845 el seu manuscrit titulat *Colección de noticias antiguas y modernas pertenecientes a la villa de Elche*, anota:

> Amparo de poseción. En 3 febrero 1632, la Santa Sede mediante testimonio auténtico expedido en Roma en aquella misma fecha, amparó en la poseción a la Villa de Elche para poder celebrar anualmente la festividad de nuestra Señora de la Asunción el 14 y 15 de agosto, sin que los reverendos señores Obispos pudiesen oponerse a su execusión y dado caso que tuviesen que manifestar alguna cosa en contrario, debían acudir antes con precisión al tribunal pontificio.[2]

Però vint-i-sis anys després, ja no pogué ser consultat per Aurelià Ibarra i Manzoni (1834-1890) que en el seu interés per recollir documents locals per a redactar una història d'Elx, s'hagué de conformar amb reproduir en el seu noticier la mateixa referència que donava Llorente.[3]

Tot i que ignorem les circumstàncies exactes, en algun moment determinat del segle XIX aquest important document —com molts altres— va desaparèixer de l'Ajuntament.

Recordem les vendes de documentació històrica com a paper vell que en determinades ocasions va fer el Consell per a pagar obres municipals. El cas és que en l'any 1891 aquest document —afortunadament també, com molts altres— havia estat recuperat per l'historiador Pere Ibarra i Ruiz i relligat al volum I de la seua col·lecció factícia titulada *Varios. Documentos para la historia de Elche.*[4] El document és el tercer del volum i està assenyalat a la coberta, com hem indicat, amb el segell de propietat de l'esmentat Ibarra.[5] Ell mateix ens indica aquestes circumstàncies en el comentari que afegeix al

1. Arxiu Històric Municipal d'Elx [AHME], *Llibre de capítols municipals* (Sig. a/119), Capítol del 9 d'octubre de 1789.

2. AHME, *Colección de noticias antiguas y modernas pertenecientes a la villa de Elche*, ms. anònim de 1845 atribuit a L. G. Llorente y de las Casas (Sig. b/ 329): I, 83.

3. AHME, A. IBARRA I MANZONI, *Para historia de Elche: Noticias coleccionadas por...*, ms. de 1871 (Sig. b/277): II: 16

4. AHME, Sig. b/260.

5. El document número set del mateix vol. I dels *Varios* compilats per P. Ibarra és, precisament, l'esmentat decret del bisbe Tormo nomenant *Insigne* a Santa Maria en 1789.

resum de l'acta del 9 d'octubre de l'any 1789 en la seua monumental —i inexplicablement, encara inèdita— obra *Consejos [Cabildos] y Sitiadas*:

> Conviene manifestar que aún cuando en la cubierta de este documento que existe encuadernado por mi solicitud en el tomo 1º de *Varios. Documentos para la historia de Elche*, 1891, núm. 38, al número 3 del mismo, no es, como de letra del siglo XVIII se dice en la cubierta «Aprovación de la Fiesta de Nuestra Señora de la Assumpción de la villa de Elche por el Sumo Pontífice», pues sólo es un auto de manutención de posesión a favor de dicha villa mientras no se acudiera al tribunal Apostólico y recayese sentencia en contrario.[6]

A la mort de Pere Ibarra, l'Ajuntament va formalitzar la compra simbòlica del seu arxiu i museu personals, de manera que en l'any 1939 tota la seua col·lecció documental va passar a l'Arxiu Municipal. Amb aquesta actuació el poble d'Elx va poder recuperar una part fonamental del seu patrimoni històric que les autoritats municipals no havien sabut valorar en el seu moment (Castaño, 2002 *b*: 196-212). En aquesta compra, el document de 1632, dins del volum de *Varios*, es va reincorporar a l'arxiu on encara es conserva. A partir de 1998, davant de la necessitat de poder comptar amb la carta apostòlica per a il·lustrar diferents exposicions —«El Misterio de Elche. La Festa d'Elx» (Almagro, 1998) i «La Luz de las imágenes» (Oriola, 2003-2004)— sense que s'inutilitzara per a la investigació la resta del volum, els tècnics de l'Ahme van decidir separar el document tot i que manté la signatura original.

Primers estudis

La curiositat investigadora de Pere Ibarra féu que prenguera la iniciativa d'un primer estudi d'aquest document important. L'oportunitat la tingué després de la visita de Teodor Llorente (1836-1911) a Elx en l'agost de l'any 1900. El director de *Las Provincias*, a banda d'assistir a la representació encapçalant una excursió de Lo Rat Penat, va consultar alguns documents que li amostrà Ibarra i dels quals dóna notícia en la seua obra *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Entre ells, esmenta (Llorente, 1889: 1004):

> El obispo de Orihuela, don Bernardo Caballero de Paredes, prohibió esta fiesta, y el Consejo de Elche apeló de aquella orden, llevando el asunto a Roma. En el archivo municipal se conserva [*sic*] el traslado auténtico de la sentencia dictada en la Curia romana a 3 de febrero de 1632, librado el 24 de mayo a instancias de Francisco Sempere, síndico procurador de dicho Consejo. En virtud de aquella sentencia (Letras apostólicas) se ampara a la comunidad y hombres de Elche en la posesión quieta y pacífica de celebrar y solemnizar la festividad de la Asunción de la bienaventurada Virgen María con representaciones y canciones, según costumbre de su patria aún observada, tanto en el mismo día de la citada festividad como en su vigilia, en cuya pose-

6. Ahme, P. Ibarra, *Consejos [Cabildos] y Sitiadas:* III, 287-288.

> sión habían sido molestados por el Obispo de Orihuela, mandando amonestar a éste y a cualquier otro para que en el perentorio término de seis [*seixanta*] días, y bajo la pena de 500 ducados de cámara, excomunión y demás censuras eclesiásticas, se abstuviese de molestar a la indicada comunidad y hombres de Elche en la indicada posesión. Este curioso documento no se ha publicado, que yo sepa.

Ibarra, per mediació de Llorente, va encomanar a l'arxiver de la catedral de València, l'erudit canonge Roc Chabàs (1844-1912), una traducció i un estudi del document. Chabàs, que havia tingut relació epistolar amb Aurelià Ibarra i Manzoni —germà de Pere Ibarra—, coneixia a bastament la *Festa*. Recordem que ja a l'any 1890 havia publicat una edició crítica de la consueta de 1639 en la seua revista d'investigació *El Archivo* (Chabás, 1890: 203-214). En aquesta ocasió, abans de retornar el document, es va decidir a publicar el seu treball en l'*Almanaque* de *Las Provincias* per a l'any 1903 (Chabás, 1902: 163-167):

> Una de las personas que con más entusiasmo se dedica a esclarecer los orígenes y las vicisitudes de la renombrada fiesta de Elche, es el celosísimo ilicitano D. Pedro Ibarra, hermano y digno continuador de la obra, prematuramente truncada, por desgracia, de D. Aureliano. Este activo investigador conserva entre sus muchos libros y papeles, un documento hasta ahora desconocido, referente a un litigio eclesiástico a que dio lugar el drama de la Asunción. En una de sus visitas a la ciudad de las palmas, conoció el director de *Las Provincias* este documento, y como desease el Sr. Ibarra que fuese vertido al castellano su texto latino, le rogó al eruditísimo Dr. Chabás que hiciese esta versión.

En aquest estudi, inclòs en una carta dirigida al mateix Teodor Llorente i datat l'11 de desembre del 1902, se'ns informa que el document duia una inscripció final que ha desaparegut, possiblement en perdre un últim full de guarda, on quedava palesa la importància que ja al segle XVII se li concedia: «Ynporta mucho El estar Bien guardado este papel».

Després, Chabàs tradueix grans fragments de la còpia notarial, clarifica les seues parts i determina l'abast d'aquesta. Acaba dient,

> Esto es, en resumen, lo que dice el documento que ha proporcionado nuestro común amigo D. Pedro Ibarra. He transcrito a la larga toda la respuesta dada por el Vicario General de Orihuela a la intimación de las Letras Apostólicas, donde verdaderamente está la historia que deseábamos poner en claro: como justamente el notario pone en castellano esta parte, nos ahorramos el trabajo de la traducción. Note usted, mi buen amigo, la fecha de estas actuaciones (1632), la que suministra la Consueta que publiqué en *El Archivo,* tomo IV, pág. 204 (1639) y la noticia que usted da en su *Valencia,* t. II, pág. 1005, y verá usted que, a pesar de los distingos del Vicario General de Orihuela, se persiguió la Consueta, que aun siendo antigua se mandó censurar de nuevo, y no iban muy descaminados los de Elche al creer que las medidas del obispo D. Bernardo Caballero de Paredes iban encaminadas a su total abolición.

Aquest treball va ser reproduït —llevat de les consideracions inicials i finals— per Pere Ibarra l'any 1933 en el seu fullet *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*, on, com és sabut, dedicava unes pàgines a comentar la bibliografia de la *Festa.* Ibarra, a més, inclou dues notes a peu de pàgina. En la primera informa que un retrat del cavaller Francesc Sempere, procurador del Consell que va pagar l'instrument notarial a què ens referim, es conservava a la sagristia de l'església de Sant Joan Baptista del Raval d'Elx fins l'incendi del 23 de gener de 1932; i en la segona indica, com ja hem vist, que el seu germà Aurelià no arribà a veure aquest document (Ibarra, 1933: 72-76).

Després d'aquest primer estudi, és el metge il·licità José Pomares Perlasia qui va fotografiar i reproduir el document en el seu llibre sobre la *Festa* on també inclou una traducció al castellà del manuscrit, obra de José María Morató Thomas, doctor en filologia clàssica i professor en l'Acadèmia Berlitz de Barcelona que dirigia l'il·licità Antonio Pascual Ferrández (Pomares, 1957: xxi-xxvii). I, últimament, en l'any 1980, els tècnics de l'Ahme van publicar una reproducció facsimilar del document —de major qualitat que la de Pomares, tot i que sense cap transcripció ni estudi— en la revista *Festa d'Elig*.

Aquests són els antecedents locals que podem oferir perquè tots els investigadors posteriors sempre han seguit aquestes edicions en els seus estudis, especialment la de Pomares Perlasia que, en oferir-ne la traducció íntegra, facilita la tasca (Massip, 1991: 33-34; Castaño, 1997: 52-56). Tanmateix, el document, tot i que aporta nombroses dades, presenta també, com diem, alguns interrogants que cal clarificar per a entendre el seu abast i el procés de la seua redacció.

Arxius de Roma

L'oportunitat d'accedir a l'Arxiu Secret Vaticà en el mes de maig del 2003, gràcies a una ajut del Patronat del *Misteri d'Elx*, va fer possible examinar directament la documentació papal i intentar buscar antecedents sobre el «document il·licità».[7] Cal recordar que l'original —o alguna referència a aquest— ja havia estat cercat a Roma anteriorment, sempre sense èxit. Per exemple, sabem que l'esmentat Pomares Perlasia ho va intentar mitjançant el capellà elxà Antonio Hernández Mendiela, que en 1954 es va desplaçar a Roma a realitzar estudis musicals superiors.[8] També hi ha constància a les actes de la Junta Local Gestora del Patronat Nacional del *Misteri d'Elx* que, en l'any 1961, s'havien fet algunes gestions al respecte davant d'Eugenio Montes (1897-1982), director de l'Institut d'Espanya a Roma:

> El Sr. [Alberto] Asencio da cuenta seguidamente de la correspondencia cruzada con el Excmo. Sr. D. Eugenio Montes a quien se ha encargado de realizar gestiones para tratar de conseguir una copia legalizada

7. Vull deixar constància del meu agraïment a l'esmentat Patronat del *Misteri d'Elx*, especialment al seu president, Joaquín Serrano Vera i al seu tresorer, Jaime Brotons Guardiola, per les facilitats donades en l'organització de l'esmentat viatge. També al Dr. Miguel Navarro Sorni, arxiver del Col·legi del Corpus Christi de València, que em va fer d'introductor a l'Arxiu Vaticà. I, finalment, al Vicari General d'Oriola, reverend Francisco Conesa i al director del Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant, doctor Enric Balaguer, per les cartes de presentació que tingueren l'amabilitat de redactar i que facilitaren l'accés a l'arxiu esmentat.

8. Així ho indica el mateix Pomares Perlasia en la part històrica del seu treball que va quedar inèdita i que, ara mateix, prepara el Patronat del *Misteri d'Elx* per a la seua edició.

> del breve pontificio que autorizó en 1632 la celebración de la *Festa*, gestiones que el Sr. Montes continua en la actualidad.[9]

I, més recentment, el doctor Massip, un dels màxims especialistes en teatre medieval, segons ell mateix va informar públicament en la ponència pronunciada a Elx dins del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval celebrat entre el 16 i el 20 de setembre de 2003, també ha fet alguna recerca en aquest punt.

La nostra investigació ens va permetre comprovar la presència a l'Arxiu Secret Vaticà de col·leccions completes de butlles i breus d'Urbà VIIIè entre les quals no es troba cap referència al document d'Elx.[10] I no es troba, precisament, perquè malgrat que en algunes publicacions ha estat considerat com una butlla o breu papal per ser aquests els documents pontificis més coneguts, ni la seua estructura formal ni el seu contingut són propis d'aquest tipus de documentació. Les butlles i els breus són les formes més habituals de les lletres apostòliques o rescriptes, terme genèric que fa referència a les respostes pontifícies per escrit a determinades consultes o súpliques. La butlla és reserva als assumptes més importants, du un segell de plom amb les figures de sant Pere i sant Pau (la *butlla*) per autentificar-la i sol iniciar-se amb el nom del Papa i la frase «bisbe, serf dels serfs de Déu». El breu és una mena de butlla abreviada emesa per l'anomenada Secretaria de breus, destinada a respondre a assumptes de menor importància, autentificada amb el segell de l'anell del Pescador i iniciada únicament amb el nom del Pontífex.

El document que conservem no utilitza cap d'aquestes fórmules ni segells papals, sinó que és encapçalat directament per l'Auditor General de la Cambra Apostòlica. Aquesta Cambra era una mena de Secretaria d'Estat amb àmplies competències judicials, legislatives i administratives i l'Auditor General era el president del més alt tribunal apostòlic. Tenia competències en totes les causes civils, criminals i mixtes i d'apel·lacions sobre qualsevol tipus de sentència de qualsevol jutge pontifici. Posteriorment, va passar a tenir també competències en judicis on participaven prelats i oficials de la Cúria (Pastura, 1984: 211-217; Trenchs, 1982: 629-652). Creiem, doncs, que davant del document conservat a Elx resulta més apropiat parlar —com feia Teodor Llorente— d'una sentència pronunciada per aquest alt tribunal davant d'un procés o d'una apel·lació presentada per algun representant de la vila d'Elx. També podria admitir-se —amb algunes prevencions— l'apel·latiu genèric de rescripte (Pomares, 1957: XXI-XXVII; Vives, 2003: 398-399) o el de carta o lletres apostòliques, com va fer el tribunal valencià, segons consta en el mateix document d'Elx, i que també utilitza el cronista il·licità

9. Arxiu del Patronat Nacional del Misteri d'Elx [APNME], acta de la Junta Local Gestora del 3 de febrer de 1961. En l'acta del 17 de març del mateix 1961, s'insistia en «dar igualmente cuenta de las gestiones que viene desarrollando en Roma D. Eugenio Montes para tratar de localizar el original de la Carta Apostólica por la que Urbano VIII autorizó la celebración del *Misterio*, gestiones que continúan en la actualidad». Malauradament, no s'ha conservat la correspondència esmentada que ens podria informar de les línies seguides a l'Arxiu Secret Vaticà.

10. Archivio Segreto Vaticano [ASV], Index Bullarum Urbani VIII (núm. 744) i Segretaria dei Brevi, Registra Brevium (Sec. Brev. Reg.), núm. 782 i 783 (gener i febrer de 1632). També consultàrem sense èxit els registres de les súpliques o peticions dirigides a Urbà VIIIè: Reg. Suppl., núm. 4.601 al 4.608 (3 d'octubre de 1631 al 12 de febrer de 1632). I també els registres de breus lateranesos, emesos en la Basílica de San Giovanni in Laterano, seu del Papa com a bisbe de Roma: Reg. Lat., núm. 1.954, on, malgrat no trobar cap referència a la *Festa*, hi ha constància del nomenament de Claudià Perpinyà, en març del 1632, com a beneficiat de l'església de Sant Salvador d'Elx (f. 567r-568v).

Juan Orts Román (1898-1958) (1957: s.p.). Però sempre tenint present que va ser emés per l'esmentada Cambra Apostòlica.

Malauradament, les incursions documentals fetes a l'Arxiu Vaticà en la secció de la Reverenda Cambra Apostòlica donaren resultats negatius: només és conserva documentació de tipus administratiu i econòmic, però no de tipus judicial.[11] No obstant això, la consulta de l'epistolari d'Urbà viiiè, ens va permetre confirmar la personalitat de l'Auditor General que signà el document il·licità, l'esmentat Marc Antoni Franciottus (1592-1666).[12] Aquest Franciottus era fill d'un comerciant de Lioni que va seguir la carrera eclesiàstica on va destacar ben aviat en ser un protegit de Maffeo Barberini, futur Urbà viiiè. En 1619 va ser nomenat protonotari apostòlic, en 1629 Auditor General de la Cambra Apostòlica —un càrrec que es comprava per 70.000 escuts— i en 1633, cardenal «in pectore», nomenament que es va fer efectiu en 1637 (Istituto della Enciclopedia italiana, 1998: 50, 162-163; Moroni, 1841: ii, 5-17). Aquesta referència, tot i ser col·lateral en el marc de la nostra recerca, ve a confirmar —com d'altres detalls que veurem tot seguit— l'autenticitat del document d'Elx que havia estat posat en dubte per algun investigador. Pot pensar-se que tots coneixien el nom del Papa, però resulta dubtós que a l'Elx del 1632 es coneguera el nom de l'Auditor General pontifici.

D'altra banda, la consulta de la documentació pertanyent a la Nunciatura d'Espanya, a la qual apel·laren els veïns d'Elx davant del decret del bisbe d'agost del 1631, segons ens informa la contestació del Vicari General d'Oriola, tampoc donà resultats positius ja que els documents conservats, que van ser enviats des de Madrid en dues remeses en 1928 i 1931, respectivament, s'inicia en 1664 (Marqués, 1975-1976 i 1986; Olarra, 1948-1949 i 1960). Cal indicar que a l'Asv es conserva un volum amb documentació de la Nunciatura entre 1623 i 1701, però es refereix a assumptes domèstics del Nunci (Arch. Nunz. Madrid, vol. 1).

Una amable conversa amb el prefecte de l'Arxiu Secret Vaticà, monsenyor Sergio Pagano, que va tenir la delicadesa d'examinar la transcripció del document elxà, ens va confirmar la seua redacció com a resultat d'un procés i, d'altra banda, la inexistència al Vaticà de documentació semblant. Pèrdues fortuïtes, trasllats documentals de gran volum, com, per exemple, l'efectuat a París en l'època napoleònica i els acords de l'últim terç del segle xix sobre la separació dels estats pontificis dins del procés d'unificació territorial italiana, fa que només conserve el Vaticà documentació de la Cambra Apòstolica molt fragmentària. Tots els arxius de la magistratura pontifícia que es trobaven fora de les muralles vaticanes en el moment de l'esmentada separació, distribuïts en diferents palaus romans, es van agrupar en 1871 en l'Arxiu de l'Estat de Roma on anaren a parar els arxius administratius, financers, judicials i notarials de l'estat pontifici (Angliolini, 1981: iii, 1033 i ss.).

11. Asv, Camera Apostólica (Cam. Ap.)

12. Asv, Epistolae ad Principes (Ep. Ad Princ., Registra), núm. 45 (1630-1631), f. 178r. (Carta d'Urbà viiiè a M. A. Franciottus, Auditor Camarae Apostolicae, s.d.).

La visita a aquest segon arxiu, ens posà a l'abast, efectivament, dues àmplies seccions dedicades a la Reverenda Cambra Apostòlica: Camerale I (amb documentació entre 1369 i 1870) i Camerale II (amb documents entre el segle XVI i 1870). La recerca duta a terme en aquestes seccions ens va permetre constatar l'existència del Tribunal de l'Auditor General que, per al seu funcionament diari, es dividia en nou ufficios o comissions al cap de cada una de les quals treballava un notari apostòlic per al tràmit dels assumptes (Angliolini, 1981: III, 1089-1090). Cal insistir en què l'Auditor General ostentava el màxim poder judicial pontifici i, juntament al Governador de Roma —amb poders legislatius— i el Tresorer General —amb poders administratius— era una de les més destacades autoritats vaticanes.

Són diverses les menes de llibres conservats provinents d'aquestes comissions: manuals de citacions, registres d'audiències, registres de testimonis, «ceduale et iura diversa» —on es registraven els documents aportats per les parts— i registres de sentències. Com molt bé indica M. G. Pastura Ruggiero, la consulta consecutiva d'aquests registres en un mateix assumpte permet reconstruir un procés des del seu inici fins a la seua sentencia (Pastura, 1984: 211-217).

Adscrit a la comissió o ufficio número 7 localitzem al segle XVII al notari Sanctus Floridus, el mateix que signa la carta apostòlica conservada en còpia a Elx. Malauradament, no es troben registres d'aquesta comissió del Tribunal de l'Audiència general en l'any 1632.[13] Per tant, resulta impossible conéixer el procés referit a la Festa d'Elx.

És en la secció general de notaris de la Cambra Apostòlica d'aquest arxiu on es conserven protocols d'aquest Floridus entre 1615 i 1650, però amb assumptes no relacionats amb el Tribunal de l'Auditor General, sinó d'altres particulars (testaments, procures, vendes, cessions, donacions...) Precisament, la consulta d'alguns d'aquests protocols ens ha permés localitzar fortuïtament documents semblants al d'Elx. Es tracta de cartes apostòliques redactades en llatí, escrites sobre pergamí i que conserven sentències de l'esmentat Marc Antoni Franciottus que bé per que no foren recollides pels seus destinataris o bé per altres causes que desconeixem, quedaren en poder del notari Sanctus Floridus i foren reutilitzades posteriorment com a guardes dels seus protocols. Cal assenyalar que aquests documents, a manca d'un estudi diplomàtic més detallat, presenten un encapçalament semblant al d'Elx (relació de càrrecs de l'Auditor General, advertències a les dignitats eclesiàstiques, etc.). I entre aquests, volem destacar-ne un datat el 18 de febrer de 1632, escrit sobre un pergamí de 240 x 304 mm, per estar signat pels mateixos personatges que figuren en el document elxà: l'auditor Franciottus, el notari Floridus i, fins i tot, l'escrivà L. Vasis.[14] Aquest document, per tant, confirma la veracitat de l'elxà: és difícil inventar el nom del notari i de l'escrivà i del formulari habitualment utilitzat; d'altra banda, també ens dóna idea de l'aspecte material que devia tenir el document original que, fins ara, no s'ha pogut localitzar.

13. De la comissió 7 es conserven les següents sèries: Registres d'audiències (1708-1831), *Liber testium* (1703-1828), *Ceduale et iura diversa* (1579-1584 i 1654-1831), *Sentenciae* (1657-1821) i *Registri di sentenze* (1660-1831).

14. Archivio di Stato di Roma [ASR], Notai A.C./Floridus, Sanctis, núm. 2.999 (gener-febrer de 1632). Documents semblants han estat localitzats al protocol núm. 3.000 (març-maig de 1632) on, fins i tot, un d'ells es presenta imprés amb dades manuscrites en espais deixats en blanc exprofés i també en el protocol 3.001 (juliol-setembre de 1632).

Arxius de València

Segons el document d'Elx, és a València on es trobava el tribunal eclesiàstic dirigit pel canonge Jeroni de Torres que va ser competent en el procés. Aquest tribunal va rebre la carta apostòlica de Roma, va informar al Vicari General d'Oriola i va deixar constància de la seua contestació. Per tant, s'imposava una recerca a València que ha obtingut pocs resultats donades les pèrdues documentals patides pels seus arxius, especialment els eclesiàstics.

D'una banda, ens ha estat impossible localitzar els protocols notarials de Miquel Jeroni Ferri —el notari que va realitzar la còpia legalitzada conservada a Elx— pertanyents a 1632. A l'arxiu notarial custodiat al col·legi del Corpus Christi o del Patriarca, on es conserva la principal col·lecció de protocols notarials valencians, només estan els protocols d'aquest notari compresos entre 1571 i 1608 (Andrés, 1990: 213-214). En altres arxius amb fons notarials, com l'Arxiu del Regne de València o l'Arxiu Municipal de València, tampoc es conserven documents d'aquest notari.

D'altra banda, l'Arxiu de la Catedral de València —actualment en obres— sembla que tampoc conté documents d'aquest notari, tot i que la consulta de l'índex realitzat per Roc Chabàs, que com recordem havia tingut a les seues mans el document il·licità, ens confirma l'existència d'un canonge anomenat Jeroni de Torres, que va prendre possessió de la seua canongia en 1593 i que, com hem vist, va ser el jutge eclesiàstic que signa la documentació conservada a Elx (Chabás, 1997: 516).

Donades les característiques del document que hem descrit, és més que probable que el procés original es custodiara a l'Arxiu Diocesà de València, seu de la Cúria Metropolitana on es dirigien les apel·lacions d'instàncies menors, com era la diòcesi d'Oriola. Tanmateix, aquest arxiu va perdre la majoria del seu fons històric —convertit en pasta de paper— durant la Guerra d'Espanya (1936-1939). Les seues restes contenen encara documentació referida a processos i plets de diferents classes, sobretot dels segles XVIII i XIX i, fins i tot, un apartat de processos d'apel·lacions del bisbat d'Oriola (Serra, 2003). Molt possiblement seria dins d'aquesta secció on es conservaria el procés relatiu a la Festa d'Elx i, integrat en ell, el document original redactat pel Tribunal de l'Auditor General de Roma.

Entre les apel·lacions conservades, n'hi ha dues instades des del Raval de Sant Joan d'Elx (una pel seus síndic, jurats i «alfamam», l'any 1604 i una altra pel vicari de l'església de Sant Joan, l'any 1789), o altres quinze fetes per la diòcesi d'Oriola que fan referència a Elx, datades entre 1575 i 1811 i referides, fonamentalment, a drets sobre beneficis eclesiàstics.

Destaquem, entre aquestes apel·lacions, la instada per l'Ajuntament d'Elx contra el clergat de les esglésies de Santa Maria i Sant Salvador en relació a la venda de carn a eclesiàstics.[15] Com ja hem explicat en un altre lloc, aquest plet és va iniciar per la creació per part del clergat local d'una carnisseria pròpia on, donada la seua immunitat, no es pagaven impostos municipals. El plet tingué repercussió en la representació de la Festa d'Elx de l'any 1700 en negar-se els sacerdots que cantaven en la celebració a rebre la tradicional «pesada de carn» com a retribució simbòlica de la seua intervenció (Castaño, 1997: 61-64).

15. Arxiu Diocesà de València [ADV], Villa de Elche contra Rectores et cleros Parrochialium Sancta Maria et Sancti Salvatoris dicte Villa, 2 de desembre de 1705, Sig. 378/2.

Arxius d'Oriola

Donat que la part final del document en qüestió recull la notificació al Vicari General d'Oriola, així com la resposta d'aquest, també hem consultat els arxius d'aquesta ciutat, cap de la diòcesi.

És el cas de l'Arxiu Diocesà o del Palau, que, en els últims setanta anys ha patit grans pèrdues documentals causades pels efectes de la Guerra Civil i del riu Segura. Actualment ha estat traslladat al Seminari de Sant Miquel on les seues restes esperen una catalogació o, si més no, un primer inventari. De l'arxiu només és possible consultar ara mateix els pocs llibres de registre conservats, però no els expedients solts. Res hem trobat en els llibres «de Mitra», on s'anotaven les actuacions i manaments episcopals. I en el cas dels llibres de visites pastorals, tot i que es conserva un de les visites del bisbe Bernardo Caballero de Paredes, no hem localitzat entre les seues pàgines cap referència a la Festa, encara que conté les actes de les visites a les esglésies de Santa Maria i Sant Salvador d'Elx de l'any 1629.[16] Caldrà esperar a l'ordenació i descripció dels expedients solts conservats per a veure si queda documentació de l'auditoria diocesana on podria estar el procés inicial referit a la Festa. Tampoc comptem amb un catàleg de l'arxiu de la catedral d'Oriola i, per tant, no ha estat possible fer una recerca entre els seus fons, tot i que no creiem probable que es troben referències al document elxà donades les seues característiques processals.

Millor sort hem tingut a l'arxiu notarial ara dipositat a l'Arxiu Històric de la ciutat on es conserven els protocols del notari Baltasar Voltes entre els anys 1613 i 1648. Aquest Voltes va ser qui, segons els nostre document, va alçar acta de la comunicació del tribunal valencià al Vicari General d'Oriola i, també, de la seua contestació. I, efectivament, al protocol número 732, folis 109-113v, està registrat el document en qüestió sota l'epígraf de «Mandatum Apostolicum de manuntendo cum citatione et inhibitione».[17] En ell es transcriu la carta redactada pel jutge eclesiàstic Jeroni de Torres el 24 de maig de 1632 i dirigida al Vicari General d'Oriola, on informava de l'existència de la carta apostòlica de l'Auditor General de la Cambra Apostòlica de Roma, que transcriu íntegrament. Recordem que en aquesta Carta s'anunciava la pena per als contraventors i el termini de seixanta dies per a presentar-se a Roma, davant de l'esmentat tribunal, en cas de no estar conformes en els seus termes.

I a continuació s'inserta la notificació feta pel notari Voltes al Vicari General Francesc Piquer a instàncies de Ginés Massanes, procurador de la vila d'Elx davant de la diòcesi d'Oriola. El notari manifesta que li va entregar una còpia refrendada de la carta apostòlica i una altra a Vicent Montesinos, promotor fiscal de la Cúria. Finalment, s'inclou una «Resposta a unes lletres apostòliques» on es transcriu la coneguda contestació del Vicari General, escrita en castellà. En ella s'acata el mandat de l'Auditor pontifici, tot i que es reserva la potestat d'informar més extensament a aquest en el termini determinat de seixanta dies. Donat que aquesta resposta presenta petites variacions ortogràfiques i

16. Arxiu Diocesà d'Oriola [ADO], Visitas del Ilmo. Señor Caballero de Paredes (1628-1632) (sense Sig.). Conté les actes de la visita a Santa Maria i a Sant Salvador d'Elx, iniciades el 21 i el 29 d'abril de 1629, respectivament.

17. Arxiu Històric d'Oriola [AHO], Protocol núm. 20 de Baltasar Voltes, R/732 (1632), f. 109-113v. A l'índex del protocol, el document queda assenyalat amb les següents paraules: «Mandatum apostolicum de manuntendo cum, çitatione et inhibitione ad favore villa de Elig. Roma, fol. 109».

d'algunes paraules respecte a la inclosa en la còpia notarial que fins ara coneixíem, ens ha semblat d'interés reproduir-la en un apèndix final.

És evident la gran importància d'aquest document que confirma l'existència d'un procés obert a València per a evitar que el bisbat d'Oriola posara impediments a la representació de la *Festa*. I també ens presenta una còpia de la carta apostòlica que, a falta de l'original, ara ja tenim transcrita en dos documents notarials diferents, un de Miquel Jeroni Ferri, de València i l'altre de Baltasar Voltes, d'Oriola.

* * *

La recerca portada a terme sobre el document del 1632 ens confirma la seua importància dins de la història de la *Festa d'Elx* ja que va ser clau a l'hora d'assegurar la seua continuïtat. No ha estat possible localitzar de moment el suposat procés entre la vila d'Elx i els bisbat d'Oriola, en el qual s'inclou, ni els seus antecedents documentals. Les circumstàncies adverses patides pels diferents arxius on suposem que es conservaven, no permet trobar-los, almenys amb els instruments descriptius dels quals ara mateix disposem. I encara que, fins i tot, és possible que s'hagen perdut per a sempre, caldrà esperar a la catalogació d'arxius com el catedralici i, sobretot, el diocesà, d'Oriola per a contemplar noves possibilitats. Mentrestant caldrà seguir alerta ja que, com és sabut, de vegades es produeixen troballes on la casualitat juga un paper definitiu, especialment en conjunts documentals de gran volum. Només la continuïtat de les investigacions, amb ajudes constants i suficients, la recerca pacient i rigorosa i les reflexions i l'intercanvi de coneixements entre els especialistes que propicien congressos com el de la Sitm, permetran seguir avançant en el coneixement d'aquest i d'altres moments destacats de la *Festa d'Elx*. Un coneixement que, emmarcat dins de l'estudi del teatre medieval en general, possibilita una millor comprensió d'una part fonamental i irrenunciable de la nostra cultura comunitària i del nostre passat com a poble.

Bibliografia

ANDRÉS ROBRES, F. et alii (1990): *Inventario de fondos notariales del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana.

ANGLIOLINI, P. d' i C. PAVONE (dir.) (1981-1984): *Guida Generale degli Archivi di Stato Italiani*, Roma, Ministero per i beni Culturali e Ambientali.

ARXIU HISTÒRIC MUNICIPAL D'ELX (1980): «Aprobación de la Fiesta de Ntra. Sra. de la Asunción. Varios, t. I, n. 3, Ar. 2», Festa d'Elig, s.p. [5-12]

CASTAÑO I GARCÍA, J. (1997): *L'organització de la Festa d'Elx a través del temps*, València, Consell Valencià de Cultura.

— (2002 a): *Aproximacions a la Festa d'Elx*, Alacant, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert.

— (2002 b): *Els germans Aurelià i Pere Ibarra. Cent anys en la vida cultural d'Elx (1834-1934)*, Alacant, Universitat d'Alacant.

— (2004): «Notes sobre la recerca històrica al voltant de la *Festa d'Elx*», in SIRERA, J. L. (ed.), *La Festa i Elx*, Elx, Institut Municipal de Cultura, pp. 79-96.

CHABÁS I LLORENS, R. (1890): «El drama sacro de Elche», *El Archivo*, IV, pp. 203-214.

— (1902): «El drama sacro de la Asunción de Elche», *Las Provincias. Almanaque para el año 1903*, pp. 163-167.

— (1997): *Índice del Archivo de la Catedral de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana.

IBARRA I RUIZ, P. ([1933]): *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*, Elx, Tip. Agulló.

ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA (1998), *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 50, pp. 162-163.

LLORENTE, T. (1889 [1900]): *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, D. Cortezo y Cía.

MARQUÉS, J. M. (1975-1976): *Índices del Archivo de la Nunciatura de Madrid. I (1664-1754)*, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica.

— (1986): *Índices del Archivo de la Nunciatura de Madrid. II (1754-1803)*, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica.

MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (2003): «Historia de la Diócesis de Orihuela», in *La Luz de las imágenes. Orihuela*, Valencia, Generalitat Valenciana—Obispado de Orihuela-Alicante, pp. 82-93.

MASSIP I BONET, F. (1991): *La Festa i els misteris medievals europeus*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert — Ajuntament d'Elx.

MORONI ROMANO, G. (comp.) (1841): *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, II, pp. 5-17.

OLARRA GARMENDIA, J. de i M. L. DE LARRAMENDI (1948-1949): *Índices de la correspondencia entre la Nunciatura en España y la Santa Sede durante el reinado de Felipe II*, Madrid, Real Academia de la Historia.

— (1960-1967): *Correspondencia entre la Nunciatura en España y la Santa Sede [Años 1598-1621]*, Roma, Iglesia Nacional Española.

ORTS ROMÁN, J. (1957): «El Papa de la *Festa», Festa d'Elig,* s. p.

PASTURA RUGGIERO, M. G. (1984): *La Reverenda Camera Apostolica e i suoi archivi (secoli XV-XVIII),* Roma, Archivio di Stato in Roma.

POMARES PERLASIA, J. (1957): *La «Festa» o Misterio de Elche*, Barcelona, Gráficas Marsá.

Serra Estellés, X. (2003): *El Archivo Diocesano de Valencia. L'Arxiu Diocesà de València*, València, Facultad de Teología «San Vicente Ferrer».

Trenchs, J. (1982): «La Cámara Apostólica y sus documentos (1ª mitad del siglo xiv)», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, lviii, pp. 629-652.

Vidal Tur, G. (1962): *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante*, Alicante, Diputación de Alicante.

Vives Ramiro, J. M. (2003): «Rescripto Pontificio por el que el Papa Urbano viii aprueba la *Festa*», in *La Luz de las imágenes. Orihuela,* Valencia, Generalitat Valenciana—Obispado de Orihuela-Alicante, pp. 398-399.

Apèndix documental

Arxiu Històric d'Oriola. Protocol núm. 20 del notari Baltasar Voltes (Sig. R/732), *Mandatum Apostolicum de manuntendo cum citatione et inhibitione*, f. 109-113v.

[...][f. 112] Que ni a su señoría reverendísima del señor Obispo de Origüela ni a su merçed de dicho offiçial y vicario general jamás les havia passado por la ymaginaçión impedir en manera alguna la devotíssima fiesta que los vezinos y habitadores de dicha villa de Elche hazen a la Asumpción de Nuestra Señora Sanctíssima. Más antes, han procurado y procuran por todos los caminos possibles augmentar [f. 112v] y avivar en dichos fieles dicha devoçión y aunque en verdad que por el Cap. 24 de la segunda Sýnodo Oriolana está expressamente prohibido hazer representaçiones y comedias dentro de las iglesias por los muchos inconvenientes que de semexantes representaciones se han experimentado *ibi, quare ut ea quae dicisimum possint perturbare officium, aut occulos divinae Maiestatis offendere; ab ecclesia arceantur, ne ubi peccatorum est veniam postulanda ibi peccandi detur occasio in sanctuario Dei inata constitutionem Innocentii 3 quae incipit: "Cum docerem histriones, mimos, comediarum representatores, et actores aut alios, qui in solitis ridiculis et monstrosis formis, aut ludibicorum larvis induuntur sub pena duorum ducatorum prohibemus."* Con todo, attendiendo a la mucha devoçión con que los vezinos de dicha villa celebran dicha fiesta y a que los antecçessores de su Señoría Reverendísima en este obispado (no obstante dicha prohibiçón synodal) siempre precariamente les han conçedido licentia para hazer la representaçión de la Assumpçión en el día de dicha fiesta y en su víspera; después de vista y regonosida dicha comedia por el Doctor Estevan Torregrossa, canónigo doctoral desta sancta iglesia, de orden y commissión de dicho señor Obispo, y no haviéndose hallado en ella cosa que desdiga de nuestra sancta fee y buenas costumbres se les ha conçedido por dicho señor Obispo facultad y licençia de poder representar aquella conforme cada año se representa dentro el cuerpo de dicha iglesia, de modo que para poder representar aquella en dicho lugar no tienen otro título sino sólo la precaria concessión de dicho señor Obispo y durante su beneplácito; ni consta ni podrá constar que su Señoría Reverendísima ni su merçed de dicho señor Provisor officçial y Vicario General se hajan jamás iactado de revocar dicha concessión; no obstante que libremente lo pueden hazer conformándose con dicha constituçión de Innocençio 3 y constitución [f. 113] synodal refferida. Lo que en dicha fiesta se prohibió y mandó en el mes de agosto del año próximamente passado por público edicto publicado en el púlpito de dicha iglesia, fue que en los días que dentro de dicha iglesia se hiziesse dicha representaçión se amedianasse la iglesia con un palenque

hecho de tablas de modo que los hombres estén separados y divididos de las mugeres, que dentro de dicha iglesia no se hiziessen meriendas ni se vendiessen cosas de comer ni bever; y esto se prohibió porque a ocasión de la infinita gente que acude de todas partes a ver dicha fiesta y representaçión estavan en dicha iglesia tan apretadamente los hombres mesclados con las mugeres que de dicha pretura todos los años se seguían mil desonestidades y desvergüenças, las quales ocasionavan a riñas y que dentro de la casa de Dios se derramasse sangre y se hiziessen [*al marge*, hiriessen] los hombres; y assimesmo se hazían meriendas y bevidas, comiendo en ellas hombres y muegeres, tirándose unos a otros cosas de comer, con tanta profanidad como se suelen hazer en los corros de toros o otras fiestas profanas vendiendo para esto dentro de dicha iglesia, fruta, vino y agua conforme consta de todo lo refferido assí por varios processos actitados en esta corte de riñas e inquietudes que en dichos días han suçedido dentro de dicha iglesia como también por las deposiçiones de más de seis testigos *omni exceptione maiores* que sobre ello se han reçebido con invinçión del sýndico y procurador de dicha villa por cuyas causas y porque también todo lo sobre dicho está prohibido en el sobre dicho Cap. 24 de dicha sýnodo *Ibi nullus praeterea audeat in templis comedera aut adspectu, risu, oculis, signis notis, manus gesticulatione, aut dictis lasivis amorem mulierum aucupare aut earum ambire libidimem; si secus omnem Dei timore postposito fuerit, excomunicationis poenam incurrant,* se mandó publicar el sobre dicho edicto el qual se puso en excomunión y pareçió también a todos [f. 113v] los fieles devotos que dezían ser cosa del çielo y a passado en cosa juzgada, porque si bien recorrieron del al Ilustrísimo Nunçio Appostólico en estos Reynos de España, tan solamente se reformó dando liçençia y facultad que pudiessen llevar las mugeres una confiturilla en la manga para en caso de necessidad tomar un bocado y bever una vez quedándose en todo lo demás dicho edicto en su fuerça y valor. Y ansí concluye dicha respuesta diziendo que como a verdadero hijo de obediencia obtemperará dichas letras en tanto quanto es tenido por derecho, *et non aliter, alias neq alio modo*, y que dentro de los dichos sesenta días, contenidos en dichas letras deduzirá y allegará todo lo susodicho más por extenso ante el señor Auditor de la Camera Appóstolica requiriendo a mí dicho notario le reçibiesse auto público de esta respuesta y le continuasse en conseqüençia y sequela de dicha notificaçión y que aquella no diese y librase a nadie *sub nullitatis decreto sin inserta* desta su respuesta *quod est actum Oriolae etc.*

Fra Francesc Moner y el auto de amores en el dominio del catalán y del castellano a finales del siglo XV

Peter Cocozzella
Department of Romance Languages and Literatures
Binghamton University

I
L'estranger dolor que·m lliga
a ley que may se legí,
pus dóna stranya fatiga
que stranyes coses vos diga,
no us maravelleu de mi;
mas la cosa està en son lloch
si per mi ve novitat:
mentir la pedra de toch,
lo pehó tornar-se roch
y ab treta falsa dar mat.
II
Com de vós me fuy partit
disapte, tart com sabeu,
los galls, cantant per delit,
senyalaven mija nit.
Yo passava per la Seu,
de la porta del Palau
fins a la plassa del Rey,
fatigat, pensant al clau
que m'à fet lo cor esclau
de congoxa sens remey.

Aproximación a un texto poco conocido

Acabo de citar los veinte versos que constituyen las dos primeras estrofas de un poema de Francesc Moner, autor catalán cuya carrera abarca la década que termina en 1492, año de su muerte prematura a una edad que no sobrepasa los veintinueve años. El poema, titulado *Bendir de dones* y redactado en catalán, consta de un total de 580 versos heptasílabos (según el sistema métrico empleado para aquella lengua). Para completar esta ficha de datos esenciales hay que añadir que este *Bendir* se destaca

como una de las obras de mayor extensión dentro de la producción bilingüe del autor. En efecto, Moner nos ha dejado varias composiciones en prosa y en verso tanto en castellano como en catalán.[1]

Conviene aclarar, de antemano, que, por abrupta que pueda resultar, mi cita preliminar lleva el propósito de recalcar unos cuantos puntos fundamentales, pertinentes no sólo a un texto particular poco conocido —el del mismo *Bendir* y de piezas afines— sino también a una modalidad textual poco estudiada. En el curso de esta presentación intento ilustrar lo que esos puntos fundamentales tienen que ver con la evolución de un género literario que se ha dado en llamar «auto de amores». Creo poder señalar los rasgos distintivos de ese género. Quisiera dar por sobreentendido que ni el texto individual aquí introducido ni la textualidad —la *textuality* en la terminología al uso entre los *scholars* de habla inglesa— ha recibido la atención que se merece.

No cabe duda de que un rasgo sobresaliente del *Bendir* moneriano es la voz de la persona poética, proyectada en un «yo» que encarna, como no tardaremos en notar, un estado de ensimismamiento radical, es decir una conciencia eminentemente subjetiva. Síntoma de esa subjetividad es la revelación del «yo» protagonista a través de una representación imbuida de un dramatismo de impulsividad. El «yo» lanza su expresión —se menea, diríamos, en su afán de comunicación— desde el ámbito del monólogo y, aun cuando, a lo largo de todo el poema, desempeña principalmente el papel de narrador, no logra desplazarse de su mundo interior.

No se aviene a esta presentación un estudio sistemático de un poema que, desde el comienzo, se nos revela agitado por un verdadero bullicio de emociones. Sin entrar en un análisis de pormenores, es lícito observar, sin embargo, que una fase incipiente de tal alboroto psíquico se da en las referencias al protagonista agobiado («fatigat») y al clavo (el «clau / que m'à fet lo cor esclau») metafórico y metafísico de la angustia del amante como también en el incidente relatado en la estrofa III, dentro de la cual se esboza una escenificación alegórica de tan inquietante conflicto:

Una remor y gran crida
avalotada sentí.
Temoritsà'm molt sens mida,
mes lo poch que·m dó en la vida
féu que tantost no temí;
ans, como qui cerca sos mals,
dressí en la plassa corrent,
hont viu gents molt principals… (*Oc* 180-1; vv. 21-8)

Los personajes aludidos aquí y nombrados específicamente en la estrofa IV son los contendientes, es decir las figuras alegóricas que participan en la *psychomachia* del poeta-amador.

Sobra, pues, por el momento, un estudio de detalle. Más factible por ahora es un enfoque sobre rasgos concretos que trascienden la trama y temática de un poema particular. Se trata, en otros términos, de investigar sumariamente algunos indicios de una constitución genética que desempeña una función plurivalente —es decir: pertenece,

1. Véanse, en la bibliografía selecta, abajo, las varias ediciones de la producción bilingüe de Moner.

a buen seguro, al poema individual pero, a la vez, se aplica, por enlaces analógicos, a todo un grupo de composiciones que pueden considerarse de la misma familia. Antes de identificar esas composiciones conviene llamar la atención sobre dos características primordiales que el poema de Moner comparte con el grupo en cuestión. La primera característica es la concentración o intensidad temática que confiere a dicho *Bendir* la calidad de compendio o de suma en miniatura. Dentro de una composición de tamaño bastante reducido se integran los aspectos esenciales de una temática de considerable amplitud y notable gravedad. Con estricta adherencia a lo que podríamos denominar una «estética de compendio», Moner logra articular ingeniosamente en su *Bendir*, por un lado, la aseveración de la autenticidad de su sentimiento amoroso y, por el otro lado, la reprensión de la supuesta conducta engañosa de su amada en particular y de las mujeres en general, a la vez engañadas todas ellas, como se nos da a entender, por las calumnias diseminadas por los falsos amadores. Por lo visto, muy apropiado nos parece el epígrafe que encabeza el poema en la *editio princeps* de 1528: «Obra de Moner en lengua catalana, feta per escusar-se de una culpa que un cert cavaller y unes senyores, absent Moner de la dama que servia, lo avien falçament inculpat» (*Oc* 179).

El *tour de force* que aquí contemplamos no se exime por completo —hay que decirlo— del lastre del manoseado antifeminismo en boga. Evidentemente, en esta y otras ocasiones, Moner se aprovecha con cierta prolijidad de los trillados tópicos misóginos. Puede argüirse, así y todo, que lo que se redime en la misoginia moneriana es el efecto de una feliz, genial, intuición en las honduras, del desahogo del amante obsesionado. Lo que intuye Moner es el impulso de varias funciones complementarias —la diagnóstica, terapéutica y, eventualmente, catárquica de la expresión poética de marcado tenor misógino.

No perdamos de vista, entonces, esta expresión compendiosa que Moner nos brinda como testimonio de autenticidad y sinceridad. No en vano el autor convierte la encarnación de la verdad en «Veritat» alegórica, personaje digno de la más alta veneración, por no decir adoración. Texto de marcada concisión, creado como icono de una estética de la verdad: he aquí, en resumidas cuentas, las señas distintivas de esa primera característica de la textualidad mencionada arriba.

La segunda característica, ya aludida, que queda por identificar, consiste en algunos indicios de evidente dramatismo, que como puede demostrarse, exhibe potencial de un desarrollo o una adaptación plenamente teatral. Como matriz, fuerza motriz y vehículo de ese dramatismo se desprende la voz omnipresente del «yo» poético —la del amador protagonista— voz que, como ya se ha indicado, queda instalada en el mero centro del solipsismo. Y aquí nos es dado contemplar y apreciar la dinámica contradictoria y conflictiva de centralidad y expansión, turbulento vaivén que irrumpe en el monólogo como torbellino en un páramo psíquico-espiritual de ambiente tétrico y fronteras infranqueables. La razón principal por la cual se impone el dramatismo del monólogo es la función elástica, multiforme, plurivalente de esa voz monologante. Caben en ella varios factores: el relato narrativo, la erupción emotiva del propio protagonista como también el reportaje directo de los parlamentos de los otros —es decir, los personajes alegóricos. Es así que la voz del otro se infiltra en el soliloquio predominante y no interrumpe en nada el efecto de solipsismo —diríase narcisismo— agobiante.

Lo interesante es que Moner en el *Bendir* acierta el registro discursivo de la conversación, da con el lenguaje cotidiano común y corriente, logra el tono coloquial del trato

familiar. Eso se da a cada paso. Valga como ejemplo el pasaje siguiente, una interpelación quejumbrosa a Fortuna, personaje que no pocos percances causa a los amadores y a cualquier otro ser humano. Empieza el narrador con una reflexión bien corta, si bien hondamente sentida:

En gotes cuytades, amargues,
lo cor cremant se destil·la… (Vv. 71-2; *Oc* 183)

Paso seguido, se precipita el desahogo de la increpación propiamente dicha:

—Fortuna, ¿per què m'alargues
la mort? ¿O per què m'embargues,
bé que mont una sentil·la?
Si per lohar la virtud
y amar-la me desconortes,
fos per tu fet orb y mut,
perquè·l mèrit fos perdut,
pus tanta enveja me portes. (Vv. 73-80; *Oc*. 183-4)

La diferencia es notable por lo que atañe al tono de otro pasaje en que Moner presenta al mismo alter ego artístico frente al mismo personaje. Una simple lectura del pasaje en cuestión, sacado de una de las obras castellanas, no puede menos de poner en relieve el profundo contraste respecto a los versos que acabamos de citar:

—Contigo las he, maldita Fortuna;
no quiero dexar de inculparte de mí
porque m'as sido adversa, syempre una.
Sé que muy poca emyenda o ninguna,
por mucho que diga, s'espera de ty.
Pero como quyen, el mal que aquexa,
s'alyenta y desfoga ablándote d'él,
con buena querella doy de ty quexa
porque tu saña ya no se dexa
de serme enemiga, contraria, cruel.
(*Obra en metro* vv. 321-30; *Oc* 87)

A pesar de las diferencias de tipo retórico que puedan anotarse en el contraste entre ambos pasajes, el mismo es el efecto que nos producen. Las preguntas que podrían interpretarse como un intento de diálogo, no tienen contestación. El intento no alcanza plena realización. El protagonista, evidentemente frustrado, adolece de diálogo en cierne, aborto de comunicación. No hay alivio ni siquiera cuando surge el interlocutor —el «otro» que busca el contacto con el protagonista, siempre encerrado en la cárcel de sí mismo. Pongamos, por ejemplo, el momento en que Rahó increpa sin ambages al alter ego moneriano:

—Daràs may al teu cor pau?
Tostemps faràs lo que·t plau?
May creuràs cosa que·t diga? (Vv. 243-5; *Oc* 193)

En su réplica inmediata, el amante afligido no tarda en alternar con ese espíritu de altercación. Empieza con «De què m'inculpau, senyora?» y sigue:

—Vostra merçè no ignora
qu·en lo cas que ara·m dolora
may de mi fós maltractada.
Que si fuy de companyia
de Avinentesa y Delit,
l'Amistat era la guia,
la Honor no se'n partia,
mas Trayció m'à·nvergonyit. (Vv. 253-60; *Oc* 193-4)

No puede negarse que aquí se evidencia una especie de corto circuito de la alteridad dialógica. El dinamismo que constituye la calidad innata de esa alteridad, queda atenuado y, eventualmente, permutado en función narrativa. Se perfila, cabe aclarar, un proceso de integración de diálogo en narrativa, aun cuando la integracion no llega a asimilación. En resumidas cuentas, el proceso podría definirse como asimilación a medias. Por otra parte, la infusión del aliento narrador, lejos de extenuar el impulso dialógico, lo corrobora transformándolo en una modalidad dramática *sui generis* que anuncia, *avant la lettre*, el «monodiálogo» a la Unamuno. Advertimos, por consiguiente, que una meditación acerca del «monólogo» nos conduce al pronóstico de la angustia existencial de cariz unamuniano. En todo caso, el pronóstico nos enfrente con un síntoma clave, que el crítico Paul Ilie, en un estudio seminal de dicha angustia, denomina «the split self» («la escisión del yo»). Ya nos vamos adentrando en el ámbito de la condición trágica, que no viene al caso investigar por ahora.

A fin de redondear esta presentación preliminar de factores dramáticos, importa señalar en el *Bendir* de Moner la intención dialógica implícita en el afán del «yo» del protagonista por establecer alguna conexión con el «vós», que aparece dos veces, una al comienzo («Com de vós me fuy partit» [v. 11]) y otra en el penúltimo verso («vós qui sou la Teologia» [v. 279]) de la composición. Esa doble manifestación con referencia ambigua —la primera a la dama querida y la segunda a cualquier figura representativa de un prójimo simpatizante— confirma la presencia del «otro» en función de observador o de «sotjador», valga el término de Salvador Espriu. De notorio impacto es el segundo «vós», lanzado en tono tan brusco y desafiante y engastado precisamente en los últimos dos versos de la composición: «vós qui sou la Teologia, / glosau-me l'Apocalipsi» (vv. 579-80; *Oc* 211). También extraordinario es el efecto global de la última estrofa, en la cual se precipita la fenomenología variada y enmarañada del abatimiento psíquico, ahijado por la calumnia. Recordemos que el protagonista se reconoce víctima de la calumnia de la cual la composición deriva el pretexto de su *raison d'être*.

La resonancia del presagio apocalíptico, que marca la conclusión anticlimática del poema, repercute en un juego genial de ironía: la brillantor del sol («lo sol reluïa» [v. 576]) pone de relieve la atmósfera de palpable tenor tétrico en que la estrofa ya mencionada queda completamente sumergida («al meu cor era l'aclipsi» [v. 577]). No nos vendría mal acudir a Antonio Machado que en uno de sus tantos momentos impresionantes nos pinta el ambiente sombrío, funéreo, del alma en plena vista de aquel abril luminoso que, en las palabras de la persona poética, «florecía frente a mi ventana». El panorama de este curioso apocalipsis personal se remonta a la estrofa II del *Bendir*, es decir al prin-

cipio de la narrativa dramatizada, en que el hablante se despide de su *belle dame sans merci* («Com de vós me fuy partit» [v. 11]). En otro golpe de ingeniosa ironía, el poeta revela la circunstancia temporal mediante el deleitoso clarín de los gallos («los galls, cantant per delit» [v. 13]). El canto, cual erupción sonora de regocijo vital esclarece, sin duda, la medianoche urbana pero no logra penetrar en el mundo cavernoso —el «dark world and wide», para usar las palabras de John Milton— en que, como hemos visto, el narrador se confiesa esclavizado por la pasión amorosa: «fatigat, pensant al clau / que m'à fet lo fer esclau / de congoxa, sens remey» (vv. 18-20).

Haciendo eco al comentario de Marcelino Menéndez y Pelayo, Marcel Bataillon adopta un verso de Lucrecio, insigne poeta de la Roma clásica, como emblema del pesimismo preponderante de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Los dos ilustres hispanistas reaccionan con juicio unánime, cristalizado en el «surgit amari aliquid» lucreciano (Bataillon 127). Indudablemente, la misma expresión es aplicable al *Bendir* de Moner. Particularmente, lo que «surgit», o sea, se desprende del «amari aliquid» típico moneriano es la sensación de extrañamiento que afecta prácticamente toda la producción del autor. Podemos añadir que en el *Bendir*, desde los primeros versos en que resuena la acumulación tan significativa de los adjetivos «estranger», «stranya», «stranyes», esa sensación, con sus inevitables consecuencias, produce lo que podríamos denominar, en términos brechtianos, *Verfremdungseffekt*.

Al fin y al cabo, el toque de *Verfremdung*, que constituye un verdadero *leitmotiv* de la compleja orquestación poética del *Bendir*, condiciona la visión trágica ya mencionada de Moner. Como hemos indicado, nos urge dedicar a esa visión un estudio aparte en una ocasión apropiada —es de esperar no muy lejana en el futuro— y en circunstancias convenientes.

Textos representativos

Hasta este punto he intentado esbozar los rasgos esenciales de un núcleo textual, ejemplarmente representado en el poema que acabo de estudiar. Como he tratado de demostrar, dentro de este núcleo se imponen a nuestra atención, como calidades propias del compendio, la considerable intensidad semiótica y marcada densidad de significación. Aparte del término «apocalipsi» que, como hemos observado, Moner, con hábil manejo de la estrategia de sugestión, asocia con el *Bendir*, el mismo autor nos lleva a intuir la presencia del compendio prodigioso cuando, en el exordio de una de sus obras mayores castellanas, nos brinda una feliz expresión epigramática. En esa ocasión, la voz de la primera persona, en el mismo papel que desempeña en el *Bendir*, enuncia para su creación literaria el marbete de «estas letras matizadas / del sentido» (*Sepoltura,* vv. 5-6). Es sumamente aleccionador reflexionar que este sintagma modélico de concisión se centra en la substancia polisémica del término clave. En la época de Moner el término «sentido» se refería no sólo a la dialéctica primordial de significante—significado sino también a la apreciable carga emotiva implícita en la acepción de «sentimiento», «emoción» y aún «pasión».

A base de estas observaciones preliminares, me es posible asentar la premisa general de la argumentación que me incumbe desarrollar. Como primera jornada en mi camino de exploración propongo el descubrimiento del susodicho núcleo textual compendioso.

Lo que acabamos de descubrir es, en el fondo, la realización de ese núcleo en siniestro apocalipsis y en «letras matizadas del sentido» —es decir, en polisemia compacta. Juntamente se ha notado un caso concreto en que factores diversos campean en la modalidad dramática connatural a la polisemia. En reacción al dramatismo polisémico del *Bendir* ya analizado, no es arriesgado deducir que los factores en cuestión se manifiestan reflejados en aspectos tales como la ambientación obscura, el bullicio de las emociones, la obsesión asociada con el sentimentalismo erótico, la fenomenología psicológica del desarraigo que Moner, en otra composición catalana suya, califica de «bandeig de consell strany y destruccions de seny» (*L'ànima d'Oliver* 149).

La segunda jornada en mi expedición exploratoria consiste en el planteamiento de una hipótesis de dos hilos: por un lado, se adelanta a la proposición de que el núcleo textual, comentado arriba, encuentra exposiciones análogas en unas cuantas piezas de otros autores, coetáneos de Moner, escritas algunas en catalán y otras en castellano; por otro lado, se indagan los indicios de que las piezas en cuestion constituyen sendas muestras de un género teatral poco conocido, que los críticos interesados denominan «auto de amores».

A la verdad, no son muchos los ejemplares del género que han sido identificados hasta la fecha. Basándose en informes derivados del texto *Triste deleytación*, obra que Michael Gerli, uno de sus primeros editores, califica como «sentimental romance» (Gerli VIII), Fernando Lázaro Carreter recobra la denominación y las características esenciales del género, cuyo prototipo es, según ese estudioso, la *Querella ante el Dios de Amor*, composición de El Comendador Escrivá.[2] En un puñado de ensayos inspirados en el comentario tan orientador de Lázaro Carreter, yo mismo he argüido que la categoría de «auto de amores» puede ser expandida hasta incluir piezas tales como *La noche* de Francesc Moner, el *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota y, con toda probabilidad, la *Regoneixença e moral consideració* de Francesc Carrós Pardo de la Casta (Cocozzella, «Fray Francisco Moner's *Auto de amores*» y «Fray Francisco Moner's Dramatic Text»). Además, he investigado las posibles conexiones o, a lo menos, algunos puntos de afinidad, entre estos modelos del auto de amores y la incomparable *Celestina* («From Lyricism to Drama»). Cabe reconocer aquí la contribución de Josep Lluís Sirera, quien trae a colación el anónimo *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa*, obra teatral cabal, compuesta a imitación del *Diálogo* de Cota, y saca a relucir la viabilidad de dos poemas, uno de Fernando Sánchez Calavera y otro de Pedro Cartagena para la representación en las tablas («Diálogos de cancionero y teatralidad»).[3] En efecto, Sirera indica la posibilidad de ampliar la lista de los autos de amores con la inclusión de los dos poemas objeto de su estudio. En otro estudio seminal, Sirera lleva a cabo un análisis cuidadoso de la *Querella* de Escrivá y así comprueba la clasificación de esa obra como auto de amores («Una querella ante el Dios de Amor… del Comendador Escrivá

2. Aun aduciendo que la temática esencial del auto de amores no pasa de «tópicos literarios del momento», Lázaro Carreter reconoce que, en cuanto a la *Querella* de Escrivá, «cuadra muy bien el término de auto de amores». Según el eminente hispanista dicha *Querella* «constituye un espécimen puro de este género, rigurosamente teatral como su nombre indica» (70).

3. Véanse, respectivamente, «Ffuy a ver este otro día» (Dutton 1663), nº: 537 en el *Cancionero de Baena*, y «Si algun dios de amor auia» (Dutton 0903), recopilado en el *Cancionero general* (Sirera, «Diálogo de cancionero y teatralidad»).

como ejemplo posible de los autos de amores»). Mis meditaciones más recientes sobre no sólo esta lista bastante escasa de textos ejemplares sino también al amplio contexto de la produccion literaria en Barcelona y Valencia en la segunda mitad del siglo XV me inducen a contemplar otra obra de importancia capital que, a mi entender, también cae en el ámbito del auto de amores. Me refiero a la composición *sui generis* del valenciano Joan Roís de Corella, que lleva el título de *Tragèdia de Caldesa.*[4]

Variantes literarias ultrapirenaicas

Después de identificar a grandes rasgos el núcleo textual común a varias obras representativas del auto de amores, es útil investigar los factores que inciden en la constitución genética de dicho núcleo y, por consiguiente, del auto mismo. Distinguimos, así, las corrientes principales de origen ultrapirenaico —es decir, del dominio de Francia y Occitania— que confluyen en el caudal de la tradición literaria autóctona en tierras catalanas y valencianas. En una mirada panorámica advertimos, por un lado, el manantial del que podríamos llamar texto de soledad. Como señaló Chandler Rathfon Post ya hace más de ochenta años, los primeros indicios de ese texto se dan en sendas obras de Baudoin de Condé y Eustache Deschamps —es decir, respectivamente, «Li prisons d'amours» y «Lay du desert d'amour» (Post, 1915: 75-9). Según el mismo crítico, la manifestación icónica de la soledad se halla en los «infiernos de los enamorados» dentro de la poesía castellana típica de los cancioneros del siglo XV (76-8). Por otro lado, vislumbramos la vertiente literaria que conviene denominar subjetiva. Los avatares más tempranos de esa literatura de la subjetividad se manifiestan en la lírica de los trovadores y en el *Roman de la rose*. Es posible, además, deslindar una tercera vertiente textual —la de carácter vocacional, basada en asuntos religiosos y espirituales, pertenecientes a la vida contemplativa y mística. Aquí se nos abre a la vista una rama de la herencia literaria que se remonta a Hugo y Ricardo, dos renombrados pensadores del siglo XII entre otros ilustres intelectuales de la abadía de Saint Victoire, y se asocia durante los siglos XIV y XV con tres venerables figuras, tales como los flamencos Gerard von Groote, Gerard Zerbolt van Zutphen y Jean Monbaer, es decir los campeones principales de la llamada *devotio moderna* (Roig Gironella, 1975). Hay que anotar que ese poderoso movimiento de revitalización religiosa alcanzó una difusión extraordinaria en el ámbito de la Península Ibérica desde principios del siglo XV gracias a la benemérita labor del valenciano Fra Antoni Canals (Roig Gironella, 1975).

4. Por razones que, creo, se harán patentes en el curso de esta presentación, se podrían poner de relieve —como espero poder demostrar en ocasión oportuna— la contribución singular de Corella en el manejo de la perspectiva dramática entre otras técnicas que, a mi juicio, hacen cabo en la orquestación teatral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea.*

Aproximación a Ausiàs March: propuesta de lectura

A la luz de esta tradición literaria múltiple, se yergue la figura del insigne poeta valenciano, Ausiàs March. Los *cants* de este autor de primerísimo orden nos impresionan por el prodigio de su intuición y facilidad sincrética. Quisiera proponer una lectura enfocada en dos tendencias constantes que se evidencian en los *cants* ausiasmarquianos. Consiste la primera en la orientación del discurso poético hasta la atestiguación de la autenticidad de la experiencia humana especialmente tal como ésta se manifiesta en la conducta del amante leal, encarnado por lo común, en el alter ego artístico del autor o de la persona poética. La segunda tendencia constituye la realización de la primera en la creación de una entidad poética literaria como icono de autenticidad.[5]

Reconozco que mi propuesta de lectura es todo un proyecto y, en vista de las circunstancias de mi presentación, sería ingenuo, si no del todo absurdo, tratar de llevar a cabo ese proyecto en esta ocasión. Lo único que me incumbe señalar por el momento es el talento genial del sincretismo que le permite a Ausiàs March recoger, dentro de sus *cants*, las tres vertientes mencionadas arriba —las de la soledad y subjetividad, amén de la espiritual-religiosa. Lo que se desprende, en línea general, desde esta portentosa estética de integración e intensificación del sentido es la conversión del texto de soledad al de la subjetividad.

A fin de abordar analíticamente el subjetivismo de Ausiàs March, podríamos enfocarnos en las dimensiones del «personalismo feroz» («the fierce personalism») que Harold Bloom en una de sus conferencias más recientes atribuye en estos mismos términos al eximio poeta. Habría que mostrar en los admirables *cants* de March el celo en la proclamación de la verdad («Qui no és trist de mos dictats no cur…» [XXXIX] o «Llexant a part l'estil dels trobadors / qui, per escalf, trespassen veritat…» [XXIII]); cabría tomar en consideración la introspección en la experiencia del amante (*cant* LXXXVII, por ejemplo); convendría, además, tener en cuenta el enlace entre la palabra *qua* expresión poética y la vivencia individual (*cant* V entre otros).[6] En acatamiento a las exigencias de una exposición concisa, el «personalismo feroz» de Ausiàs March puede traducirse en términos espaciales. Tal traducción nos lleva a identificar tres ámbitos particulares: primero, el espacio psíquico; segundo, la morada de la auto-conciencia («self-consciousness» en inglés); tercero, el hogar del alma. En vista de estas designaciones —espacio, morada, hogar— entran en juego ciertos principios que el pensador francés Gaston Bachelard expone en su libro titulado *La poétique de l'espace*. El planteamiento de una poética del espacio nos proporcionaría las coordenadas a base de la cuales se visualiza la trayectoria desde el campo psicológico al de la subjetividad. En el contexto de otro estudio en que empleo la terminología inglesa he procurado denominar esos dos campos, respectivamente, «psychic space» y «soulful place» («Psychic Space /Soulful Place: «Charting the Fifteenth-Century Allegory of Passion anv Piety in the Catalan Domain» [ensayo inédito]).

5. Véase Cocozzella, «Ausiàs March and the 'Truth' of the Trobadours».

6. Véanse «Ausiàs March and the 'Truth' of the Trobadours» y «Ausiàs March's *Imitatio Christi*: The Metaphysics of the Lover's Passion».

Los herederos de Ausiàs March: la elaboración de una estética distintiva

Una manera eficaz de consolidar este rápido preámbulo sobre la estética de Ausiàs March es echar una mirada de conjunto sobre la elaboración de esa estética en la producción de los herederos de Ausiàs March —es decir, los autores catalanes y valencianos de la segunda mitad del siglo XV. Prominentes en este grupo son Joan Roís de Corella, Francesc Moner, Francesc Carrós Pardo de la Casta. Dignas de tomar en cuenta son, además, otras personalidades, tales como Francesc Alegre, Pere Joan Ferrer, Romeu Llull, cuyas obras quedan recogidas en el *cançoner* titulado *Jardinet d'Orats*. Arseni Pacheco que nos brinda un estudio general de estos autores y Antonio Cortijo Ocaña que analiza una sola composición (la de Alegre, titulada *Somni recitant lo procés d'una qüestió enamorada*) hacen resaltar los valores textuales e intertextuales que, a mi entender, inciden en una poética muy afín, si no prácticamente idéntica, a la de las «letras matizadas de sentido» del propio Moner.[7]

Un par de citas han de bastar para darnos una idea de la morada de la auto-conciencia —es decir, el ambiente de *self-consciousness* o estado anímico mencionado arriba, deslindado por estos autores. En su *Lo despropiament d'amor*, Romeu Llull efectúa un feliz maridaje de pasión intensa y juicio libre de pasión. Sírvanos de ejemplo el peliagudo razonamiento con que Llull se dirige a su amada:

> Senyora de la vida mia: tant és lo grat que del molt que mereixeu en la primera vista de vós he pres, que, units en mi los sentiments, donant-hi raó, son decret, tots concordablement, que de la mia vida vos faça oferta llarga e bastant, procura a la llengua han feta; la qual os soplic des d'ara accepteu, e de grat per vostra tingau, com sol servir-vos lo terme e fi de mon desitjat desig serà e dir lo vostre nom me façau digne. (Llull, 1982: 117).

No menos instructivo es el ingenioso discurrir que, según confiesa Francesc Alegre en su *Somni* procede de su amigo, cierto Antoni Vidal. Es Vidal quien esta vez entreteje de una manera magistral los hilos del discurso alambicado a fin de convencer al mismo Alegre de la eficacia de una feliz colaboración entre las dos facultades —la emotiva y la intelectiva— del amante. Según Vidal, la crisis causada por el recuerdo de la amada se resuelve del modo siguiente:

> Per apartar-vos ço qui de son record damnar-vos pot, me semble camí tenir deveu que lo dit sentiment, vostres raons veritat afermant, tal repòs pratica que l'enutjat de vós, lo dubte que lo delit vos deté senta, amant sol lo que veritat experimenta… (Alegre, 1982: 137)

7. Para un comentario general acerca de las obras de Corella y Carrós, véase, respectivamente, Riquer, *Història* 3: 290-5; 3: 246-9. Se dan a continuación los títulos de las obras mencionadas por Pacheco: *Faula de les amors de Neptuno y Diana* (252-3), el *Raonament entre Francesc Alegre y Esperança* y el *Somni* de Alegre (249-52), el *Pensament* de Ferrer (245-6), *Lo despropiament d'amor* de Llull (204). Las cifras entre paréntesis se refieren a la paginación pertinente a los comentarios de Riquer en *Història* 3.

Al analizar estas declaraciones nos damos cuenta de que el lema «letras matizadas del sentido» —es decir, el texto imbuido por la ambivalente carga del término «sentido» en relación tanto con el intelecto como con las emociones— sintetiza los principios de una hermenéutica que cautiva y desafia nuestra curiosidad analítica. El desafío exige el esfuerzo por profundizar en la ingeniosa creatividad exhibida por Moner y los otros autores distinguidos —algunos de ellos ya mencionados— que exploran la soledad y subjetividad del amante. Los pasajes representativos tales como los que hemos señalado subrayan la dualidad de factores determinantes existenciales. El desafío consiste, en otras palabras, en la captación de, por un lado, el *sentiment* mencionado tanto por Llull como por Alegre y, por el otro lado, la calidad que Llull identifica como el *decret* de la razón y Alegre declara como afirmación («afermant») y experiencia («experimenta») de la verdad. La articulación plena de esa dualidad con sus factores concomitantes engendra un contexto especial que requiere nuestro escrutinio. Lo que se deduce es que el análisis de las obras ilustrativas de las «letras matizadas del sentido» ha de ser planteado de acuerdo con ese contexto.

Contorno y contexto

Vamos notando cómo los sucesores de Ausiàs March, emulando la técnica del genial maestro, elaboran su propia estética y retórica concomitante de subjetividad. Una vez más se impone a nuestra atención la apreciable contribución de Francesc Moner a la literatura amatoria de índole post-ausiasmarquiana. Vale la pena considerar la obra más extensa que nos queda de Moner. Consiste en una composición en prosa (con algunos versos intercalados) titulada *La noche* y escrita, como indica el título, en castellano. El interés principal de *La noche* estriba en el esmero especial que el autor ejerce al desarrollar varias dimensiones del contexto al cual ya hemos aludido.

Después de la breve dedicatoria, la voz autorial de primera persona emprende una descripción circunstancial bien específica y detallada. Según el relato de la voz autorial, Moner se encuentra solo y solitario, como huésped en el palacio que el conde y la condesa de Cardona, sus patrones, poseen en Torà, pueblo en la que hoy día es provincia de Lérida. Sin desviarse del tono de confesión dirigida a la «egregia señora» —es decir, doña Juana de Cardona, hija de los condes susodichos, a la cual Moner dedica su obra— el relato propiamente dicho empieza en un lenguaje sencillo, no falto de cierta vivacidad conmovedora:

> Y como por el ausencia de tales y tantos me pareciesse la villa robada, el seguiente días, martes, poco antes que anocheciesse, salíme por la puerta, camino de la ribera abaxo, con desseo de verme en lugar que, sin temor de ser mal jusgado, pudiera desvelar mis males porque la soledad a los muy congoxados da licencia de cosas que la compañía no haze. (*La noche*, II, 30-8; *TMPW* 74-5)

No se nos escapa la referencia al malestar precipitado por la ausencia de los condes, quienes habían salido de viaje a la villa vecina de Torroja. Moner no se pierde la oportunidad de pintar dentro de un fosco panorama —el de la condición anímica del amante— un paisaje de desolación desesperada. En un autor como Moner, quien se nos figura, al

fin y al cabo, como secuaz de Ausiàs March, no nos llega a sorprender esta muestra de transición desde la soledad a la subjetividad. Evoca Moner —¿quién puede dudarlo?— el estado de aquel nocturno personaje que hace acto de presencia en el *cant* XIII de Ausiàs March, exclamando: «Colguen les gents, ab alegria festes… e vaja jo los sepulcres cercant» (80-3).[8] En el exordio de *La noche* el personaje moneriano, por su parte, no tarda en adentrarse en una inquietante *psychomachia* que se desencadena entre, por un lado, la inclinación natural a desahogar la pasión en arranques quejumbrosos y, por otro lado, un curioso, perverso, apremio —diríase impulso masoquista— por reprimir cualquier ostentación de congoja.

Para captar eficazmente la modalidad conflictiva de tan intenso bullicio de emociones, no podemos menos de citar la descripción del propio Moner. Valga con toda su considerable extensión, la cita siguiente a ponderar, por cierto, por su indudable impacto contundente:

> Poco tardaron a moverse en mi alma los pensamientos tristes como enxambre en colmena. El coraçón rompía de apretado. Yo m'esforçava por no llorar, teniendo malicia que mi dolor como los otros comunes se quexasse, mas no pudo ser que las amargas lágrimas no sobreviniessen por su camino vezado.
> Quería la passión dar vozes, pues de justa querella tenía sobra; pero el callar para my era más encaresser porque dava lugar al pensar y también porque cualquiera razón era falta, por lastimera que fuesse. Es syerto que la palabra, liviana o de peso, me diera alyvio. Mas la pena del enmudesser se vengava de mí mesmo, my mayor enemigo, y esto que me hazía querer bien a mi mal.
> Pero en pensar dónde todo me viene, todo me dava dolor y más dolor porque me dolía de agena culpa, y no sabía alegrarme de verme escarmentado. Byen que tarde, que ahunque diga el refrán que más vale engañar, digo que en esto más quiero ser engañado pues la limpiesa del coraçón sea salva. (*La noche*, II, 39-60: *TMPW* 75-6).

¿A quién se le puede ocurrir documento más fidedigno de «letras matizadas»? En estas enmarañadas reflexiones es posible discernir el filón discursivo, marcadamente paradójico, heredado, a buen seguro, de Ausiàs March. De hecho, tanto Ausiàs March como los cultivadores posteriores de las «letras matizadas» —algunos mencionados y varios otros que se podrían identificar— se explayan en los recovecos, en las vueltas y revueltas de la retórica del raciocinio, con una intensidad que llega al colmo de la saturación. Lo sorprendente es que ese raciocinio a ultranza alcanza su momento de epifanía como testimonio de la inanidad del raciocinio. Y allí, sobra decirlo, reside la paradoja congénita al filón discursivo ausiasmarquiano mencionado arriba. A través de ese proceso deconstructivo no sólo del proceso discursivo sino también del método analítico de la lógica tradicional, Moner, entre otros autores, consigue un texto de contundencia probatoria, que nos inclinaríamos a calificar de a-racional o preter-racional, pidiendo venia por acuñar neologismos tan desabridos.

8. El texto y la paginación se refieren a la obra de Robert Archer.

No nos es posible seguir aquí con este proceso de ahondamiento en el texto de la subjetividad. Lo que nos atañe en esta coyuntura es, más bien, indagar una estrategia de contextualización, que Moner explora con notables aciertos de intuición a lo largo de *La noche*. Puede decirse que Moner desarrolla una verdadera metafísica contextual. Empieza con las referencias al tiempo y al lugar que, como vamos observando, sirven de enmarcamiento para el texto del ensimismamiento (el de la soledad y subjetividad, ya comentado). El mismo marco basado en la vida de todos los días se amplía con más detalles. El protagonista que, como hemos visto, decide aliviar sus penas con el solaz de un paseo crepuscular en las afueras de Torá, no logra beneficiarse de la oportuna y apetecida diversión. Al bajar la cuesta empinada a través de la senda que conduce al río —el Llobregós— el afligido amante tropieza y resbala sobresaltado hacia el fondo de un despeñadero. «[N]o sé» —confiesa— «cómo m'entré en un muy hondo barranco lleno de abrojos» (*La noche*, II, 67-8; *TMPW* 79).

Evidentemente, el ensanche del contexto circunstancial acentúa la dialéctica del contraste entre el mundo exterior (el ambiente rural apacible) y el interior (la turbulencia que acompaña el miedo suscitado por el peligro). El buceo en ese mundo interior refleja la conversión del paisaje de Torá en topografía psíquica; pone en juego, a la vez, otra dinámica de contextualización. Los vastos parajes que el protagonista descubre dentro de sí mismo constituyen el entorno existencial en que se efectúa como por efecto mágico el fenómeno de la alegoría. Llega el momento crítico en la penumbra: medio ofuscado por el recogimiento meditabundo, medio iluminado por la luz blanquecina de la luna: «En esto vi que la luna junto comigo dava en una pequeñuela senda que subía por una ladera arriba» (*La noche*, II, 74-6; *TMPW* 79-80). En esta situación no le parece extrañar mucho al protagonista la permutación radical, subitánea, anunciada por el panorama visionario:

> Entonces me vi delante una maraviloza fortaleza en una montaya muy alta, pero sin padrastro. Tenía barrera y cava ancha y honda a quatro anglos hecha, y a cada uno de ellos, un cubo. En el cuerpo del castillo, en un lado, la torre d'omenage. (*La noche*, II, 101-6; *TMPW* 82-5)

La transición al universo de la alegoría se realiza como si tal cosa: «Subí por unas gradas que guiavan a la puerta» (*La noche*, II, 107-8; *TMPW* 85).

En suma en *La noche* de Moner se distingue, a grandes rasgos, una dinámica de contextualización como función de un entorno metafísico. Se perfila, así, un factor primordial que trae a la memoria el principio de la «circunstancia» en el sistema de Ortega y Gasset.[9] La «circunstancia» moneriana, concebida como principio de contextualización, determina *La noche* como compendio de literatura amatoria. Corolario de ese compendio es el descubrimiento de todo un mundo de interioridad que se expande en visión alegórica. Este comentario general sobre el compendio en función de contextualización puede ser complementado con consideraciones sobre aspectos específicos de la poética del espacio que se evidencia en *La noche.* El análisis complementario enfocado en detalles abre un nuevo camino a seguir en el estudio del auto de amores.

9. Para una definición global de «yo» y «circunstancia», principios archiconocidos de la metafísica orteguiana, véase Borel, 1959: 37-76. Díez Taboada («Vivencia y género literario en Espronceda y Bécquer», pp. 17-8) proporciona una explicación de la terminología de Ortega en conexión con la noción de «vivencia» concebida por Américo Castro.

Multum in parvo

Una meditación detenida sobre la índole distintiva del compendio moneriano ahonda nuestra comprensión de los aspectos de la creación literaria en que el autor de *La noche* sale decididamente airoso. Pensamos, naturalmente, en un tipo de composición que por definición se concibe como entidad no sólo coherente consigo misma sino también marcadamente compacta. La meditación nos ayuda a entender que en Moner las calidades de cohesión estructural e intensidad semiótica se asocian, por lo común, con el modo en que el autor logra cristalizar en una trama emblemática ciertos atributos genéricos. En *La noche*, entonces, podemos ver cómo los atributos del auto de amores se concretizan en los episodios esenciales y, viceversa, cómo estos reflejan las características del auto en cuestión.

Es lícito argüir que Moner en *La noche* formula una estética del *multum in parvo* o *maximum in minimo*. De hecho, reduce al mínimo los episodios (cuatro en total) de la trama pero confiere a cada uno de ellos una multiplicidasd calidoscópica de valores semióticos. Los episodios, compaginados armoniosamente a guisa de sinfonía musical, pueden resumirse de la manera siguiente: 1) el encuentro con la damisela impúdica, quien se identifica a sí misma como Costumbre, y la altercación gradual con las once pasiones alegóricas estacionadas a lo largo de la escalera del castillo; 2) el discurso bastante largo (amalgama de disquisición filosófica y sermón) de Razón, otro personaje alegórico, quien entrelaza sus declaraciones con amonestaciones o conhortamientos; 3) el paseo por el interior del castillo a través de cuatro grandes salas —las que pertenecen, respectivamente, a la Discordia, la Amistad, la Fortuna, la Fama: 4) la visita, bastante rápida a las cuatro torres, en las cuales residen las virtudes cardinales y, por último, la subida frustrada a la torre del homenaje, morada de las tres virtudes teologales.

En su ingeniosa articulación de lo máximo en lo mínimo, Moner concentra los cuatro episodios de la trama en la amplia gama de la fenomenología del autoconocimiento o *self-consciousness*. Emprende Moner un arduo proceso de investigación global en reacción al imperativo socrático de «Nosce te ipsum». Vale como ilustración eficaz del proceso el episodio 1 de *La noche*, mencionado arriba, en el cual inciden dos factores principales —a saber: primero, la ansiedad causada por la escisión del «yo»; segundo, el espacio paradójico que consiste en lo que denominaríamos el descenso en el ascenso o, simplemente, la bajada en la subida. Una vez que hayamos atestiguado en *La noche* la transición ya señalada desde el mundo histórico hasta la alegoría, podemos apreciar más claramente de qué modo andan imbricados los dos fenómenos esbozados arriba: el de escisión del yo y el de la paradoja del ascenso-descenso.

En cuanto a la «escisión del yo», Moner prefigura en cierta manera una dialéctica que juega un papel importante en el perspectivismo psicológico propugnado por Miguel de Unamuno y otros existencialistas. Igual que Unamuno, Moner percibe en el núcleo del «yo» dos factores complementarios —llamémoslos *A* y *B*— enlazados recíprocamente en una simbiosis que estriba en la condición de «otro»: *A* es el «otro» de *B* y viceversa. A diferencia, sin embargo, de Unamuno, que mantiene los dos factores en vilo, o sea en un punto de contrabalanza irresoluta, Moner reconoce dos funciones distintivas: al factor *A* le atribuye el nivel primario de conciencia, mientras que a *B* le confiere la fragmentación de esa conciencia en manifestaciones múltiples. En *La noche*, pieza que

ilustra eminentemente el esquema de Moner, *A* actúa como unidad íntegra, un todo completo en sí mismo, orientado hacia un «punto omega», que, en la terminología de los escolásticos, constituye la «causa final» de Moner y, al fin y al cabo, de cualquier otro amante. *B*, en cambio, queda expuesto a la contingencia —y empleo adrede el término de la escolástica— de una visión parcial, típica de aquel que anda a tientas en la obscuridad. En su necesidad de convivir con «el otro», el factor *A*, a través de un diálogo existencial, se va conciliando con sus propios reflejos y proyecciones en *B* y, de esa forma, va madurando en el proceso de auto-afirmación, mientras que va acentuando su presencia unitaria, siempre dirigida, cabe repetirlo, hacia la «causa final». Esta, tal como se nos revela en *La noche* y en la *Sepoltura d'amor*, no es otra cosa que el amante idealizado, blasonado en tópico.

Por otra parte, en *La noche* el espacio está concebido, como hemos indicado, en una trayectoria ambigua de ascenso y descenso, encumbramiento y caída. El Moner que literalmente camina hacia arriba a lo largo de las escaleras del castillo logra una sensación de realce de su experiencia vital a través de un conocimiento más profundo de sí mismo. Mientras tanto, por paradójico que pueda parecer, el «yo» del cual Moner va adquiriendo conciencia cada vez más profunda —el «yo» contemplado, correspondiente a la entidad *B*, identificada arriba— conduce al contemplador a un recorrido hacia abajo, una bajada, claro está, al grado ínfimo de la crisis psicológica. Hasta qué punto puede hundirse el espíritu de Moner nos lo podemos figurar fijándonos en su conversación con Ira, que le sale al encuentro desde el último aposento que da a la escalera. Resulta esclarecedor prestar oídos a la siniestra exhortación de Ira y a la respuesta de Moner, cargada de inquietantes insinuaciones de auto-destrucción. El personaje alegórico se introduce de la manera siguiente:

> —A mí me llaman Yra. Yo soy muy poderosa y podría mucho más si mi vida fuesse larga. Hartas vezes te he provado, pero con quien fuera menester no m'as obedescido. Yo hallo que eres insenscible, pues tantos males presentes no hazen en ti señal. Ya que no puedes vengarte de quien te los procura, véngate de ti mismo pues has querido tan sin razón. Y si quieres saber cómo, escucha. (*La noche*, II, 861-9; *TMPW* 145-6)

Las observaciones de «Moner *A*» —la persona del autor en el papel tanto de narrador como de interlocutor— merecen una cita extensa:

> Entonçes me contó algunos ultrajes y desabrimientos que me hizo aquella cujo he sido. No pude escusar las lágrimas. Y un dolor tan esquivo me aquexava que me puse de rodillas y le dixe:
> —¡Por Dios, Señora, no más! Yo te suplico que la memoria no me represente cosas que no puedo soffrir. Y abaste lo que hasta aquí has contado. Con lo que a mí no me olvida.
> —Si quieres ver la señal que dizes, yo te prometo que la daré presto y tal que será conforme a la grandeza de la causa. Y conoscerás que no fuy insensible porque dará testigo de lo presente y passado. (*La noche*, II, 870-83; *TMPW* 146).

Estas tremebundas palabras, añadidas a alusiones afines al suicidio que notamos en otras composiciones de Moner, pueden sugerirnos una clave del «misterio», que, según el biografo de Moner, rodea la muerte del autor (*1 Introducción* 20). ¿Es razonable presumir que Moner, en un momento de depresión, decidiera quitarse la vida? Lo que sabemos definitivamente es que la crisis psicológica de Moner pertenece a la realidad de los hechos y que produce hondas repercusiones en su producción literaria. Alguien podría argüir que es esa crisis el determinante principal del proceso psíquico-literario comentado arriba, tal como la escisión alegórica del «yo» y el ingenioso juego de ambigüedad implícito en el movimiento ascendente, que también puede interpretarse como descenso a un estado de abyección absoluta.

Digno de tenerse en cuenta, también es otro indicio de paradoja que se da en *La noche*, específicamente en el episodio 2 (la disquisición de Razón). En la caracterización de Razón se produce una extraña combinación de dos tendencias que, a primera vista, parecen incompatibles. En su tratado sobre las pasiones, Razón, por un lado asimila integralmente la doctrina tomista mientras, por otro lado, se orienta hacia una cosmovisión marcadamente senequista. Como paradójico se impone a todas luces el trasplante poco común de la cosmovisión estoica en la constitución genética de Razón de abolengo aristotélico-escolástico de pura cepa.

Sin entrar a fondo en indagaciones filosóficas, no podemos menos de fijarnos en un punto que se nos hace cada vez más patente: lo que prevalece en *La noche* es la psicología de la angustia. Abundan en esa obra los síntomas de la ansiedad suscitada por la experiencia del enajenamiento (de la desintegración de la conciencia) y por el peligro de la caída. Una y otra vez nos invita Moner a meditar sobre el «apocalipsi» referido en el *Bendir* y en la concomitante sensación de *Verfremdung*. Y, con eso, nos facilita el autor el atisbo de un cambio radical en el camino de la trascendencia que, desde los tiempos de Boecio y gracias al influjo tan poderoso y duradero del gran pensador de principios de la Edad Media, se estableció a lo largo de los siglos hasta la época de Moner. Pensemos, para orientarnos, en la trayectoria del ascenso de contemplación que, en su *De consolatione philosophiae*, Boecio traza desde el nivel ínfimo del mundo terrenal hasta la esfera sublime de la Visión Beatífica. Los lectores del *De consolatione* se acordarán de que, valiéndose de dos términos técnicos derivados de la lengua griega, Boecio define los límites del ascenso desde el ámbito de πρακτικη´ hasta el de θεωρητικη´. Ahora bien, todo lo contrario ocurre en *La noche* de Moner. A la verdad, en la noche el ascenso aparente se convierte, como hemos notado, en descenso efectivo. Paralelamente, en la argumentación de Razón se nota un método de exposición opuesto al de Boecio: es decir, un proceso de análisis y meditación desde θεωρητικη´ hacia πρακτικη´.

Hemos llegado al punto en que nos viene bien una rápida mirada retrospectiva. Podemos observar que en el arte moneriano del compendio se depara la elaboración estética de por lo menos tres factores de primer orden. Estos son: 1) la ambientación en la angustia (la «congoxa sens remey» en los términos sacados del *Bendir* del propio Moner); 2) la psicología de la desintegración y de la caída; 3) la inversión de la vía contemplativa boeciana. ¿Cuáles son las inferencias de la estética del compendio concretada en *La noche* de Moner? Aquí podemos adelantar que la conjunción de los factores reseñados incide en una visión global —una *Weltenschauung*, diríase— de la condición trágica. La complejidad de la tragedia intuida por Moner queda por examinar. Veamos,

para empezar, cómo esa intuición presupone algunos indicios de teatralidad —cómo, en otras palabras, se perfilan los principios de una puesta en escena propiamente dicha, aplicable no sólo a *La noche* sino también al auto de amores en general.

Aspectos específicos de teatralidad

Hay un documento de importancia extraordinaria que pone de manifiesto no sólo las resonancias metafísicas y las epifanías espaciales, a las cuales se ha aludido en el curso de esta presentación, sino también unos aspectos concretos y específicos de la teatralidad que cabe presumir como calidad inherente en los autos de amores. Consiste el documento en cuestión en un grabado de tamaño substancial que ocupa un folio entero (A2v) de la *editio princeps*, fechada en 1528, de las obras de Moner.[10] La representación de un castillo, edificio macizo en que se yerguen cuatro imponentes torres, constituye la facción obvia del magnífico grabado. Entre dichas torres, cuatro demarcan los rincones respectivos de una estructura que resulta ser un recinto rectangular de muros altos y sólidos. La que alcanza la mayor altura, propiamente denominada torre de homenaje, se destaca en el centro de la fortaleza. Para completar la descripción cabe aclarar que el bulto del castillo propiamente dicho se ve rodeado por una muralla circular, que proporciona una barrera adicional a la orilla exterior del foso, comúnmente llamado «cava».

No hace falta un estudio prolongado para corroborar la hipótesis, a lo menos, de que el castillo ilustrado en el grabado adquiere para la trama de *La noche* la función de un escenario de tipo muy especial. Dicho castillo nos recuerda indefectiblemente las construcciones homónimas y las «rocas» no menos grandiosas (*castells* y *roques* en catalán) que llegaron a ser elementos indispensables en las fastuosas ceremonias religiosas y civiles, celebradas en el dominio tanto del castellano como del catalán durante la Edad Media y particularmente en el período que le tocó vivir a Moner. Como es bien sabido, estas aparatosas festividades están reflejadas en episodios análogos de *Tirant lo Blanc* y en otras obras maestras famosas y no tan famosas, escritas tanto en catalán como en castellano. Un episodio de *Tirant*, que ha atraído la atención de los críticos (Peter Cocozzella, Francesc Massip, Joan Oleza Simó, entre otros) precisamente por su teatralidad trata de las representaciones ocasionadas por las bodas del rey de Inglaterra y la infanta de Francia (capítulos 41-55). Joan Oleza Simó subraya eficazmente la estricta correspondencia entre el acontecimiento histórico y el relato novelístico. De especial pertinencia para el estudio de *La noche* de Moner son las observaciones siguientes de Oleza Simó a propósito de dicho episodio de *Tirant*:

> El relato de *Les festes d'Anglaterra* abarca un complejo conjunto de espectáculos ensamblados en la fiesta y circunstancia, las bodas del Rey. Se trata de espectáculos bien conocidos de los estudios del fasto en toda Europa y reproducen un modelo que llegó a ser canónico: la

10. Una descripción pormenorizada del grabado se encuentra en mi *1 Introducción* 77, nota 1. Para la descripción de la *editio princeps*, véase *1 Introducción* 65-9.

> gran procesión, con sus «moltes maneres d'entramesos», su castillo sobre ruedas, sus frecuentes paradas para presenciar nuevos espectáculos, los banquetes, las danzas y momos, la imposición de la caballería, las numerosas justas y torneos, y finalmente una ya tradicional —por entonces— representación del asalto a un castillo alegórico de Amor y la visita a una tan sorprendente cuanto espectacular roca escenográfica (323).

Francesc Massip por su parte, se ciñe a un análisis de la «roca de Amor», minuciosamente descrita en el capítulo 53 de la estupenda novela valenciana y aduce abundante evidencia a fin de demostrar que los resortes mecánicos que forman parte de la construcción de la «roca» en nada difieren de los encargados por la familia real de Aragón para la celebración de la coronación de Martí l'Humà en 1399 y de Ferran d'Antequera en 1414 («Topography and Stagecraft in *Tirant lo Blanc*», p. 88).

Sin duda la fértil imaginación de Moner halló inspiración en el fausto y pompa patrocinados por la iglesia y la corte en varias ocasiones. Sírvanos de ejemplo las procesiones del Corpus, adobadas con una variedad de funciones teatrales que, como demuestra Charlotte Stern, no eran menos prevalentes en España que en Inglaterra y en Francia (21-2). Ni que decir tiene que Moner tuvo oportunidad de presenciar estas procesiones como también, con toda probabilidad, asistió a los espectáculos que acompañaron las bodas del rey de Nápoles con doña Juana, hija de Juan II de Aragón, en Barcelona, el 28 de julio de 1477 (Cocozzella, *1 Introducción* 71).[11] A la verdad, a juzgar por las descripciones contemporáneas, este último suceso no le va en zaga al resplandor caballeresco evocado por la pluma de Joanot Martorell o Martí Galba.

Ahora nos damos cuenta de que nuestro análisis de la iconografía del castillo ha llegado a un punto crítico. Nuestro intento de situar la semiótica del grabado en un contexto socio-cultural no debe hacernos perder de vista un fenómeno muy significativo de la poética del espacio. En *La noche* Moner efectúa un cambio notable de localización desde un lugar público a un ámbito muy individual. De esa manera la teatralidad de un ceremonial comunal se convierte en un espectáculo eminentemente subjetivo. Así es que el castillo de *La noche* queda transformado en el *locus* de absoluta intimidad —la intimidad, mencionada arriba, del espacio psíquico (*psychic space*) y morada espiritual (*soulful place*).

Lo que se desprende del grabado de *La noche* es la sensación de acción condensada, de actuación quintaesencial, proyectada en los gestos, postura y talante de las tres figuras humanas y en el semblante amenazador del águila, el animal también incluido en el conjunto ilustrador. Por medio de su apariencia y movimiento, gracias a la posición de uno en relación al otro, los tres seres humanos ponen de relieve la esencialidad de la pieza dramática —sea ésta comedia, tragedia o tragicomedia— en el instante preciso en que el flujo temporal queda suspendido.

El grabado nos ayuda a perfilar *La noche* como pieza teatral en que se desarrolla la trama en dos niveles, situados, respectivamente, en el primer término y en el fondo del escenario. En el primer término se encuentran un hombre y una mujer ocupados en la conversación; en el fondo notamos un hombre en actitud de andar hacia arriba.

11. Para una descripción de este memorable acontecimiento, véase Durán y Sanpere y Voltes, 1945-1960:2, 55-60.

Hay dos aspectos muy significativos de un contraste que nos llama la atención inmediatamente y nos invita a ahondar la investigación. Consiste el primero en la diferencia de dinámica entre los dos niveles: mientras la trama del primer término permanece estacionaria, la del segundo se orienta definitivamente hacia el movimiento. El segundo aspecto contrastante tiene que ver con la indumentaria de los dos hombres retratados en el grabado. El hombre del primer término aparece completamente vestido; el del fondo, en cambio, se exhibe desvergonzadaente desnudo desde las partes pudendas hasta los pies.

La trama biforme implícita en el grabado requiere alguna explicación, que se puede derivar fácilmente del texto de *La noche*. La mujer es, desde luego, Costumbre, la «donzella moça y hermosa», a la cual ya nos hemos referido. Las dos figuras masculinas representan la persona autorial en sus dos papeles principales, es decir, respectivamente, en el acto de conversar con Costumbre (y, por extensión, con las once pasiones) y en el proceso de subir por la escalera.

Por sumaria que sea, nuestra reseña no puede menos que tomar en cuanta la presencia estridente del águila tremebunda, cuya violenta intervención el narrador deplora en términos bien claros:

> Mas mi dicha, que siempre más me desdicha, truxo, no sé de dónde, una águila caudal —creo qu'era— pero d'escandalar. Y me asió, hiriéndome con sus uñas tan cruelmente y con tanta furia que en tierra me derribó. (*La noche*, II, 1701-5; *TMPW* 201-2)

Nos vemos inducidos a ponderar las resonancias irónicas que emanan de aquel curioso apelativo —«águila d'escandalar»— epíteto que no deja de sorprendernos. Como es bien sabido, el verbo «escandallar», común tanto al castellano como al catalán, significa «medir las profundidades». Se nos comunica el sentido de que esa noble ave, lejos de permitirle al narrador desengañado la experiencia arrebatadora de un viaje a las alturas, causa, al contrario, su caída precipitada a la sección más baja del castillo. Con gran efecto dramático, el grabado capta el incidente típico de una pesadilla en el momento en que el protagonista y el águila repadora intercambian una mirada penetrante: sorpresa de una parte, ferocidad de otra. Otro detalle del grabado que requiere alguna explicación es la figura del astro deslumbrante en el ángulo superior de la derecha. Se trata de una alusión a la mirífica vestidura de Costumbre, «un brial de terciopelo verde», en el cual se luce un bordado de «unas luzérnigas muy naturales» y el mote siguiente:

> Quando el sol de la doctrina
> falta en los grandes y grey,
> yo soy tenida por ley. (*La noche* II, 135-9; *TMPW* 90)

El efecto aquí es bien diferente del producido por el águila en el *Purgatorio* de Dante (9, 19-33) y en el *Infierno* del marqués de Santillana (vv. 537-44). Lejos de la catarsis y liberación evocadas por estos notables ejemplares literarios, *La noche* documenta el aborto de un esfuerzo tenaz de parte del ser humano por encumbrarse por encima de las pasiones en el resplandor del «sol de la doctrina». Puede decirse que en el contexto de *La noche* el encuentro entre lo humano y lo salvaje determina la frontera infranqueable entre el mundo interior y exterior. El incidente de «el águila de escandalar» ha

de ser interpretado, también, en términos de la orquestación anticlimática de *La noche* y contextualizado dentro del campo semiótico de la poética del espacio comentada arriba. Por cierto, el contacto ocular entre las dos figuras resulta ser detalle de un poder cautivador innegable. El ademán de determinación patente en el rostro de la representación del protagonista choca con la vehemencia sañuda de la fiera maléfica. He aquí un momento emblemático del desánimo del poeta-amante: el ascenso esperanzado contrarrestado abruptamente por el asalto o del descenso atropellador.

Conclusión

El caso del auto de amores ha de plantarse, en resumidas cuentas, bajo el empeño de recobrar valores literarios prácticamente olvidados. A la luz de las reflexiones integradas en el ensayo que aquí quisiéramos llevar a buen término, cabe reconocer los indicios que atestiguan la existencia —diríase la presencia escénica— de esos valores. Nos incumbe, por lo tanto, adelantar una definición con el aliciente que anima el esfuerzo de rescatar un género literario de indudable interés. El auto de amores es una composición de intensidad compendiosa, enfoque subjetivista e intención dramático-teatral. La calidad congénita del compendio le confiere a ese tipo de composición —especialmente en la etapa evolutiva que adquiere su forma cabal— las características de icono de la literatura amatoria en boga en el dominio del catalán y del castellano durante la segunda mitad del siglo XV. En efecto, esa calidad responde, por su misma naturaleza, a una estética de *multum in parvo* —es decir: capta en una estructura compacta distintiva una semiótica rebosante de una carga no sólo racional sino también emotiva y preterracional. Adoptando una feliz expresión emblemática de Fra Francesc Moner —autor genial, sobre el cual me complace llamar la atención— podríamos hacer las debidas referencias a un *ars poetica* que estriba en «letras matizadas del sentido». El enfoque ya señalado como segunda característica de nuestro auto se produce a consecuencia de la transición desde el texto de soledad al de la subjetividad —transición efectuada ejemplarmente en los prodigiosos *cants* de Ausiàs March y heredada por varios autores ausiasmarquistas catalanes y valencianos de la tardía Edad Media. A estos autores se les debe crédito por idear y desarrollar la tercera característica también mencionada arriba —la de la retórica y dinámica del dramatismo o teatralidad en el sentido pleno de esos términos.

Amén de una bibliografía esencial, en el presente ensayo quedan señaladas algunas muestras representativas del auto en cuestión. A la vez, ha sido oportuno reconocer tres vertientes literarias de origen ultrapirenaico que, con sus correspondientes manifestaciones textuales de soledad, subjetividad y ascetismo, constituyen una tradición multicentenaria digna de tenerse en cuenta. A la definición susodicha se ha llegado a través de un plan de exposición que arranca desde el análisis de un núcleo textual, denominador común de los varios especímenes conocidos del auto de amores. Una lectura rápida del *Bendir de dones* de Francesc Moner nos ha permitido perfilar en ese núcleo síntomas de angustia existencial y enajenamiento. Nos enfrentamos, así, a una curiosa mezcla, *avant la lettre*, del «monodiálogo» a la Miguel de Unamuno, con su *Verfremdung* a la Bertolt Brecht.

Auto de amores ejemplar es, sin duda, *La noche* del mismo Moner, obra que, a nivel metafísico, puede considerarse correlativo ontológico de la vivencia. Una meditación sobre los episodios principales de *La noche* no falla en poner de manifiesto el juego ingenioso ínsito en la metafísica moneriana. Una «poética del espacio» entra en juego en relación con la fenomenología de la ansiedad y obsesión —la ansiedad de la caída o de la desintegración del «yo» y la obsesión por la autenticidad de la experiencia del amante. Moner demuestra cómo el auto de amores evoluciona en vehículo de exploración psicológica y envergadura filosófica.

En un estudio de *La noche* no pueden faltar algunas consideraciones de índole estrictamente teatral. Como ilustración de una posible puesta en escena, se impone, naturalmente, a nuestra atención el magnífico grabado que acompaña el texto de *La noche* en la *editio princeps* de las obras de Moner (Barcelona, Carles Amorós, 1528).

Bibliografía

Alegre, Francesc (1982): *Somni de Francesc Alegre recitant lo procés d'una qüestió enamorada,* en *Novel·les amoroses i morals,* pp. 121-38.

Alighieri, Dante (1963): *La divina comedia*, ed. de Natalino Sapegno, 3 vols, Firenze, «La Nuova Italia» Editrice.

Bachelard, Gaston (1969): *The Poetics of Space*, Trad: Maria Jolas, Boston, Beacon P.

Badia, Lola et al. (1986): eds. de *Studia in Honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema.

Bataillon, Marcel (1961): *La Célestina selon Fernando de Rojas*, Paris, Librairie Marcel Didier.

Beer, Jeanette, Ben Lawton and Patricia Hart (1995): eds. de *Romance Languages Annual 1994*, West Lafayette IN, Purdue Research Foundation.

Beltrán, R., J. L. Canet y J. L. Sirera (1992): eds. de *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Dept. de Filología Española de la Univ. de Valencia, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de oct. de 1990*, Valencia, Dept. de Filología Española-Univ. de Valencia.

Bloom, Harold (2006): «Ramon Llull and Catalan Tradition» [Keynote Address], Catalan Poetry Symposium, Poets House, New York NY, 11 Feb. 2006.

Boecio (1977): *Philosophiae consolationis libri quinque*, ed. Karl Büchner, Heidelberg, Carl Winter-Universitätverlag.

Borel, Jean-Paul (1959): *Raison et vie chez Ortega y Gasset*, Neuchater, A la Baconnière.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena (1966): ed. de José María Azáceta, 3 vols, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511); sale nuevamente a luz reproducido en facsímil por acuerdo de la Real Academia Española, con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez Moñino (1958): Valencia, Tipografía Moderna.

Carrós Pardo de la Casta, Francesc (1982): *Regoneixença e moral consideració contra les persuasions, vicis e forces d'amor, feta per lo noble don Francesc Carrós Pardo de la Casta*, en *Novel·les amoroses i morals*, pp. 158-191.

CARTAGENA, Pedro: «Si algun dios de amor auia», *Cancionero General* 88v-91r [Dutton 0903].

COCOZZELLA, Peter (1986): «Ausiàs March and the 'Truth' of the Trobadours», en BADIA, 1986: 111-32.

— (1995): «Ausiàs March's *Imitatio Christi*: The Metaphysics of the Lover's Passion», en BEER, LAWTON y HART, 1995: 428-431.

— (1992): «El Comendador's Escrivà Legacy: The Valencian *Auto de Amores* of the Fifteenth Century», *Cincinnati Romance Review* 11, pp. 10-25.

— (1989): «Fray Francisco Moner's *Auto de Amores*: Toward a Reassessment of Spanish Para-Mystical Literature of the Fifteenth Century», en Massa, pp. 47-71.

— (1992): «Fray Francisco Moner's Dramatic Text: The Evolution of the Spanish *Auto de Amores* of the Fifteenth Century», *Revista de Estudios Hispánicos* 26, pp. 21-36.

— (1995). «Fron Lyricism to Drama: The Evolution of Fernando de Rojas's Egocentric Subtext», *Celestinesca* 19, 1-2, pp. 71-92.

— (1991): *1 Introducción*, Introducción a *Poemas menores*, vol, 1 de *Obras castellanas* de Francisco Moner, ed. Peter Cocozzella, Hispanic Literature 2, Lewinston, New York, The Edwin Mellen Press, pp. 1-63.

— (2000): ed. de *Medievalia 22* [*Mediaeval and Early-Renaissance Literature in Catalan*], State University of New York at Binghamton: The Center for Medieval and Early Renaissance Studies.

— (2002): «Psychic Space / Soulful Place: Charting the Fifteenth-Century Allegory of Passion and Piety in the Catalan Domain», Convivium Interdisciplinary Conference (*Soul and Psyche: Mind, Body and Spirit in the Medieval and Early Modern Eras*), Siena Center for Medieval and Early Modern Studies, Siena College, Loudonville NY, 11 de octubre.

— (1993): «*Roques* and Pageantry: *Artifici* as a Function of Joanot Martorell's Dramatic Text», *Tirant lo Blanc: Text and Context (Proceedings of the Second Catalan Sumposium)*, ed. Josep M. Solà-Solé, New York, Peter Lang, 1993, pp. 19-37.

COMENDADOR ESCRIVÀ (1965): *Querella ante el Dios de Amor*, en *Teatro medieval*, pp. 207-25.

CONDÉ, Baudoin de (1866-7): «Li prisons d'amours», *Dits e contes de Baudoin de Condé et de son fils Jean de Condé*, 3 vols, ed. Auguste Scheler, Bruxelles, Víctor Devaux et Cie, I, pp. 267-377.

CORTIJO OCAÑA, Antonio (1997): «The Complications of the Narrative Techniques in 15th Century Prose Literature of Love: the *Somni de Francesc Alegre recitant lo procés d'una qüestió enamorada*», *Catalan Review* 11, 1-2, pp. 49-64.

COTA, Rodrigo (1961): *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, ed. Elisa Aragone, Firenze, Felice Le Monnier.

— (1992): *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa [Interlocutores senex et Amor mulierque pulchra forma]*, en *Teatro castellano de la Edad Media*, pp. 173-99.

— (1965): *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, en *Teatro medieval*, pp. 133-54.

CRIADO DE VAL, Manuel (1989): ed. de *Literatura hispánica: Reyes Católicos y Descubrimiento*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

DESCHAMPS, Eustache (1966): «Lay du desert d'amours», *Oeuvres complètes de Eustache Deschamps*, ed. Queux de Saint-Hilaire y Gaston Raynaud, 11 vols., New York, Johnston Reprint Corp., 2, pp. 182-192.

Díez Taboada, Juan María (1964): ed. de *Homenajes: Estudios de Filología Española*, vol, 1, Madrid, Talleres Gráficos Romarga.

— (1964): «Vivencia y género literario en Espronceda y Bécquer». Díez Taboada.

Durán y Sanpere, Agustín y Pedro Voltes (1945-1960): *Barcelona, divulgación histórica: textos radiados desde la emisora de «Radio Barcelona»*, 8 vols., Barcelona, Instituto Municipal de la Ciudad-Aymà.

Dutton, Brian et al. (1982): *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv, 2* vols., Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

Gerli, E. Michael (1982): Introducción a *Triste deleytaçión. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*, ed. Michael Gerli, Washington DC, Georgetown UP, pp. vii-xxv.

Ilie, Paul (1967): *Unamuno: An Existencial View of Self and Society*, Madison, The University of Wisconsin P.

Lázaro Carreter, Fernando (1965): Introducción [Estudio preliminar] a *Teatro medieval*.

Lorris, Guillaume de y Jean de Meun (1965): *Le Roman de la Rose*, ed. Ernest Langlois, 5 vols, 1914-24. New York, Johnson Reprint Corporation.

Llull, Romeu (1982): «Lo despropiament d'amor» [«Prosa feta per Romeu Llull intitulada lo despropiament d'amor»], en *Novel·les amoroses i morals*, pp. 113-20.

Machado, Antonio (1989): «Abril florecía», *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral A33, decimocuarta ed.), pp. 111-2.

March, Ausiàs (1992): *Obra completa*, ed. Robert Archer, Barcelona, Barcanova.

— (1979-82): *Obra poética completa*, ed. y trad. Rafael Ferreres, 2 vols., Madrid, Castalia (Clásicos Castalia 99-100).

Martorell Joanot y Martí Joan de Galba (1969-1970): *Tirant lo Blanc*, 2 vols., ed. Martí de Riquer, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca de Bolsillo 50-1).

Massa, Gaetano (1989): ed. de *La mística spagnola: Spagna, America Latina [Proceedings of the "x Conference Mediterránea" (Rome, July 2-4, 1987),* Oakdale, Long Island N. Y., Dowling College.

Massip, Francesc (2000): «Topography and Stagecraft in *Tirant lo Blanc*», trad. Peter Cocozzella. Cocozzella, *Medievalia* 22, pp. 83-131.

Massot i Muntaner, Josep et al. (1983): eds. *Miscel·lània Pere Bohigas*, vol. 3, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, 5).

Milton, John (1957): Sonnet xix («When I consider how my light is spent»), *Complete Poems and Major Prose*, ed. Merritt Y. Hughes, New York, The Odissey Press, p. 168.

Moner, Francesc *[A]* (1528): *Obras nueuamente imprimidas assi en prosa como en metro de Moner*, Barcelona, Carles Amorós

— (1970): *Bendir de dones*, *Oc*, pp. 179-211.

— (1970): *L'ànima d'Oliver*, *Oc*, pp. 137-65.

— (1966): *La noche*, *TMPW*, pp. 67-203.

— (1991): *Obra en metro*, *2 OC*, pp. 75-100.

— (1970): *Oc [Obres catalanes]*, ed. Peter Cocozzella, Barcelona, Barcino (Els nostres clàssics, 100).

— (1991): *1 OC [Poemas menores]*, vol. 1 de *Obras castellanas*, ed. Peter Cocozzella, Lewiston NY, The Edwin Mellen Press.

— (1991): *2 OC [Poemas mayores]*, vol 2 de *Obras castellanas*, ed. Peter Cocozzella, Lewiston NY, The Edwin Mellen Press.

— (1991): *Sepoltura d'amor, 2 OC*, pp. 131-94.
— (1966): *TMPW* [«The Two Major Prose Works of Francisco de Moner. A Critical Edition and Translation»], ed. Peter Cocozzella, Diss. Saint Louis University.
Novel·les amoroses i morals (1982): ed. Arseni Pacheco y August Bover i Font, Barcelona, Edicions 62 (Les millors obres de la Literatura Catalana 73).
OLEZA SIMÓ, Joan (1992): «*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell», Beltrán-Canet y Sirera, pp. 323-5.
PACHECO, Arseni (1983): «L'anàlisi de la passió amorosa en alguns textos del segle XV. Anatomia d'un gènere en embrió», MASSOT i MUNTANER et al, 1983: 25-38.
POST, Chandler Rathfon (1915): *Mediaeval Spanish Allegory*, Cambridge, Harvard UP.
RIQUER, Martí de (1964): *Història de la literatura catalana*, 3 vols., Barcelona, Ariel.
ROIG GIRONELLA, Juan (1975): Introducción a *Scala de contemplació* de Antoni Canals, ed. Juan Roig Gironella, Barcelona, Editorial Balmes, pp. 1-53.
ROÍS DE CORELLA, Joan (1985): *Tragèdia de Caldesa*, en *Tragèdia de Caldesa i altres proses*, ed. Marinà Gustà, Barcelona, Edicions 62 (Les millors obres de la Literatura Catalana 50), pp. 25-9.
ROJAS, Fernando de (1991): *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia 191).
SÁNCHEZ DE CALAVERA, Fernán (1996): «Ffuy a ver este otro dia [Dutton 1663»], *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 3, pp. 1088-9.
SANTILLANA, Marqués de [Íñigo López de Mendoza] (1975-1980): *Poesías completas,* ed. Manuel Durán 2 vols., Madrid, Castalia (Clásicos Castalia 64, 94).
— (1975): «Infierno de enamorados [Dutton 0028] », *Poesías completas*, I, pp. 202-27.
SIRERA, Josep Lluís (1992): «Diálogo de cancionero y teatralidad», en BELTRÁN, CANET y SIRERA (1992): 351-363.
— (1989): «Una quexa ante el Dios de Amor… del Comendador Escrivà como ejemplo posible de los autos de amores", en CRIADO DEL VAL (1989): 259-269.
STERN, Charlotte (1996); *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton NY, Medieval and Renaissance Studies.
Teatro castellano de la Edad Media (1992): ed. Ronald E. Surtz, Madrid, Taurus (Clásicos Taurus 13).
Teatro medieval (1965): ed. Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Castalia.
Triste delytaçión: an Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance (1982): ed. Michael Gerli, Washington DC, Georgetown UP.

Caracterización y teatralidad en el *Misteri* y en el ciclo de York

José Manuel González
Universidad de Alicante

El tema asuncionista, central en las secuencias dramáticas del Misterio de Elche, forma también parte fundamental de algunos de los ciclos medievales que se representaban en el norte y en el centro de Inglaterra para conmemorar las festividades religiosas, y durante las cuales los gremios de las ciudades más grandes y florecientes escenificaban aquellos misterios angulares del año litúrgico. Así nos encontramos con que la Asunción de María forma también parte de la base argumental de los pageants correspondientes a los ciclos de York y de N-Town. Esto no es de extrañar dada la popularidad que esta creencia mariana tenía en aquella época. En ambos casos hay una coincidencia de contenido con el *Misteri*, si bien con las lógicas y presumibles diferencias y peculiaridades.

Entre el ciclo asuncionista inglés que se halla en la trama dramática de las representaciones llevadas a cabo por los gremios de los pañeros, de los tejedores de lana y de los caballerizos de la ciudad de York, y el *Misteri* hay coincidencias tan sustanciales o más que las meramente temáticas o de contenido. En primer lugar es necesario subrayar, el hecho de que estamos ante unas manifestaciones esencialmente teatrales, a pesar de su simplicidad y rudimentariedad. Lo fundamental y decisivo es su teatralidad. Por eso todo, incluso lo temático y lo litúrgico, está en función de lo teatral. Será, si se quiere, una forma de teatro peculiar y particular. Se podrá decir que estamos ante un teatro de adoración, donde creencia y fe desempeñan un papel esencial. Pero lo que siempre habrá que destacar es su dimensión marcadamente teatral. Estas representaciones no son sólo, ni exclusivamente, expresiones religiosas. Lo religioso es el motivo de su existencia y su razón de ser; pero lo que en realidad aparece en escena es algo más complejo, algo que trasciende los límites de lo estrictamente litúrgico y religioso. Es la magia del teatro que posibilita una experiencia y una sensibilidad diferentes en el espectador, cuya presencia activa y participación es indispensable para la culminación del espectáculo teatral, y ante el que no caben actitudes de neutralidad e indiferencia ante estas representaciones no tan primitivas y simples, como podrían parecer en una primera instancia, y donde hay una clara conciencia de que la teatralidad es el resultado de la combinación de palabra y acción coordinadas y conjuntadas.

El *Misteri* y el *York Death, Assumption* and *Coronation* plays no sólo comparten la dramatización de los episodios finales de la vida de María, según atestigua la fe cristiana, sino que también son muestras paradigmáticas de un teatralidad que sorprende y llama la atención por su innovación. Sus representaciones son esencialmente teatrales por

los elementos utilizados, la caracterización de los personajes y la experiencia teatral producida en el espectador que traspasa y va más allá de la misma representación al tratarse de vivencias que se continúan y completan en la misma existencia cotidiana. La caracterización de los personajes, y que tiene en María el centro de escenificación dramática, contribuye decisivamente a reforzar la teatralidad de estas representaciones marianas.

La muerte, asunción y coronación de la virgen María conforman el epicentro teatral en torno al cual giran las representaciones del *Misteri* y del ciclo asuncionista de York. María es el personaje fundamental de un teatro que es también expresión de una fe y de un sentir. De un teatro que se caracteriza por su espectacularidad, consecuencia directa del perfecto ensamblaje y sincronización de elementos litúrgicos, dramáticos y musicales que en perfecta armonía y sincronía contribuyen a realzar la figura de María que es el personaje central tanto en el *Misteri* como en los *York Death, Assumption* and *Coronation* plays. Estas representaciones son esencialmente marianas no sólo desde una perspectiva religiosa, sino teatral, ya que la pieza teatral en sí está pensada, diseñada y centrada en lo que este personaje es y cómo actúa sobre el escenario. En principio su caracterización dramática está basada en la *Legenda Aurea* de Jacobus de Voragine que tuvo una gran difusión e influencia en Europa durante la Edad Media.

Las dos piezas tienen una estructura teatral diferente. Si ambos escenifican los mismos episodios relacionados con la vida de María, en el ciclo asuncionista de York la muerte, asunción y coronación de María conforman tres unidades que pueden considerarse como piezas independientes. De hecho fueron preparadas, producidas y escenificadas por gremios diferentes. Cada una de ellas dramatiza un particular episodio mariano con personajes diferentes. Por su parte el *Misteri* es una misma pieza teatral, aunque esté compuesta de dos partes: La *Vespra* y la *Festa*.

En ambos casos se escenifica la muerte de la Virgen, su asunción a los cielos y su coronación como reina de la creación. Lo teatral en este caso se convierte en un acto público de profesión de fe en la Madre de Dios, que es uno de los objetivos prioritarios de estas manifestaciones teatrales, donde se representan los últimos días de María durante su estancia terrenal. Por eso a las representaciones marianas inglesas Wolf (1972: XII) las ha denominado «Triumphal and Eschathological Plays», dado que hacen referencia directa a los últimos y decisivos momentos de María entre nosotros y su coronación como reina del cielo. El propósito de estas escenificaciones desde el principio al final no es otro que el venerar a la Virgen, cantando sus maravillas y alabando sus virtudes como hace Tomás en el *York Assumption* play:

> Hayle jentilest of Jesse in Jewes Generacioun
> Haile welthe of this worlde, all welthis is weldand,
> Haile hendest, enhaunsed to high habitacioun,
> Haile, derworth and dere is thi diewe dominacioun[…][1]

Religiosidad y teatralidad, de este modo, conforman un todo que tiene como resultado una representación donde la experiencia religiosa y teatral se entremezclan y condicionan.

1. R. Beadle (ed.), *The York Plays*, London, Edward Arnold, 1982, p. 395. Todas las referencias del ciclo de York están tomadas de esta edición.

Es curioso observar cómo las creencias y dogmas marianos se convierten en motivos y elementos dramáticos. Se da una especie de trasiego y trasvase entre lo religioso y lo dramático. Las realizaciones dramáticas están en función del contenido religioso que a su vez adquiere una nueva dimensión al actualizarse y concretizarse en actividad dramática. Así el que María aparezca como mediadora, consoladora de los afligidos y abogada de los pecadores, conlleva una dramaturgia particular para realizar teatral y visualmente todo lo que ello comporta y significa. De esta manera la maternidad universal de María conlleva una caracterización y actuación determinada. Esto explica el que los Apóstoles, después de asistir a su funeral y a su coronación como reina de cielos y tierra, tengan que partir hacia lugares remotos para extender la fe cristiana y hacer realidad la maternidad universal de María, quien, a su vez, es invocada desde una perspectiva trinitaria, lo que en el caso del *Misteri d'Elx* es algo fundamental:

Flor de virginal bellesa,
Temple d'humilitat,
On la Santa Trinitat
Fon enclosa e contesa.[2]

Es la Trinidad la que al final de La *Festa* desciende en la *coronació* para coronar a María. Y si el drama sacro ilicitano es más trinitario, el de York es más cristocéntrico, ya que es el propio Jesús quien desempeña un papel más relevante y central.

Es interesante hacer notar cómo la maternidad de Dios es uno de los rasgos fundamentales de María no sólo como personaje religioso, sino también como personaje teatral. El ser Madre de Dios también caracteriza su dramaticidad y teatralidad. Es uno de sus rasgos teatrales definitorios. Dicha maternidad es lo que radicalmente justifica y puede explicar su asunción a los cielos y coronación. Es más, esta condición particular es la que origina todas las cualidades positivas y virtudes que le distinguen y que le convierten en un personaje paradigmático, único e irrepetible. Ello conlleva el que goce de un *status* especial como se reconoce en el *Misteri*, donde aparece como «Mare del rei celestial, Mare excellent», «Mare de Deu glorios». Esto pone de relieve su complejo rol dramático, puesto que en ambos ciclos, y como sugiere Davidson (1984: 163), «She was at once the model of womanhood [...] and the mediatrix through whom the deity might be approached.»

El personaje de María encarna el prototipo del ideal femenino. Es el espejo de mujer al aglutinar toda clase de perfección. La castidad, la pureza y la virginidad son las características más sobresalientes, como consecuencia de su ejemplaridad. Estas virtudes que tradicionalmente se han puesto de manifiesto para describir su singular condición son las que, precisamente, más se resaltan y enfatizan en el *Misteri* y en el ciclo asuncionista de York, donde María se presenta como «verge santa i pura», como «chieftaine of chastity.» Ésta parece ser la razón última para su consideración como mujer perfecta, porque ella ha sido «chief chosen for chaste.»

Estas piezas de teatro medieval contienen un gran potencial femenino al ser precisamente una mujer el foco de la acción dramática y el argumento está centrado exclusivamente en aquellos episodios más relevantes de la vida de una mujer en torno a los cuales

2. Castaño, Joan, «La Festa d'Elx», *Guía de la representación*, Patronato Nacional del Misterio de Elche, 1989, p. 41. Todas las referencias al *Misteri* están tomadas de esta edición.

giran estas representaciones. La mujer adquiere una relevancia especial y desempeña un papel decisivo en ellas. María, y a diferencia de Eva, personifica, dentro de la cultura y de la literatura del medioevo, el ideal de la mujer, adornada con unas virtudes particulares que le convierten en espejo y ejemplo. La mujer, así, es portadora de grandes valores, desempeña una función social irreemplazable e insustituible e incluso se erige en referente existencial. Así el drama mariano medieval da gran relevancia a la mujer. Estas consideraciones positivas sobre la mujer se convertirán en reivindicaciones femeninas en el teatro renacentista inglés, donde las heroínas virtuosas del teatro jacobeo se caracterizan por repetir el mismo modelo y patrón de ideal femenino que encontramos en las piezas medievales de teatro mariano.

Lo verbal también contribuye decisivamente a la escenificación de estos misterios, porque no hemos de olvidar que se trata de representaciones del teatro medieval, donde la palabra es la base de la escenificación que se lleva a cabo. Por eso podemos denominarlo drama verbal, dado que lo verbal contribuye más decisivamente que la acción dramática a la escenificación, donde es más importante decir que actuar. Sin embargo hemos de tener en cuenta que, aunque se trate de un teatro radicalmente verbal, el lenguaje no sólo sirve para dar a conocer un contenido conceptual de una forma sintáctica y estilística diferente, sino que se trata en primer lugar de un modo de hacer, de representar acciones.

El predominio de lo lingüístico sobre lo teatral hace prevalecer lo narrativo sobre lo dialógico, porque lo importante no es sino el transmitir un mensaje o una secuencia de acontecimientos. Es por ello que abundan los monólogos dramáticos más que los diálogos, teniendo aquellos una gran extensión, como sucede en la pieza asuncionista del ciclo de York que contiene dos extensos, a la vez que significativos, monólogos. El primero de ellos consta de 104 versos y aparece al principio del *Assumption* play en boca de Tomás. El segundo de ellos consta de 60 versos y se encuentra en el *Coronation* play, siendo en esta ocasión el mismo Jesús quien lo recita. Este monologismo dramático es también característico del *Misteri*. Tanto María en la *Vespra* como Los Apóstoles en la *Festa* tienen sus respectivos monólogos, aunque no son tan largos como los del ciclo asuncionista de York.

Esta escasez de diálogos dramáticos tiene un efecto negativo sobre la acción teatral al ser menos dinámica y perder el ritmo esperado. Sin embargo hay que tener en cuenta que los ciclos medievales ingleses, además de servir «for the delight and instruction of the general public and the prestige and renown of the guild and its members.» (Richardson and Johnston, 1991: 13), se distinguen por la escasez de acción y movimiento al estar más interesados en proclamar la buena nueva de la salvación y en alabar y ensalzar la figura de María. En consecuencia no estamos ante manifestaciones teatrales preocupadas, en una primera instancia, por lo teatral *per se*. Y es desde esta perspectiva desde donde hay que valorar e interpretar la importancia de lo verbal en estas representaciones al tener una función más descriptiva y emotiva que conativa en consonancia con los intereses y objetivos de estas manifestaciones teatrales.

Pero es sobre todo la espectacularidad de estas escenificaciones lo que sorprende, impacta y deleita hasta límites insospechados e inesperados. El *Misteri* es, ante todo y sobre todo, espectáculo, donde todos, público y actores, se funden en actividad permanente dentro del escenario de la basílica de Santa María. La idea de espectacularidad, pues, como la de teatralidad, es consustancial a la esencia misma del *Misteri*.

También en los ciclos medievales ingleses encontramos una cierta espectacularidad como consecuencia de una teatralidad en ciernes que paulatinamente hicieron de las representaciones un auténtico evento festivo. Así lo festivo y espectacular se interfieren y refuerzan, lográndose con ello una escenificación de intensidad máxima y de condensación artística total.

Esta espectacularidad conlleva una incipiente sofisticación escénica. No estamos ante un teatro tan rudimentario y primario, como en principio cabría pensar, dado el escaso tiempo que estos espectáculos y representaciones han tenido para desarrollarse y evolucionar. A lo básico y fundamental de la acción teatral, y ya desde el principio, se le ha querido revestir, y según las posibilidades de que se disponía, de aquellos elementos que intensificarían el sentido de lo teatral, haciendo que la escenificación fuese más detallada y expresiva con la ayuda de la música y de una escenografía que en lo posible hiciese más verosímil y espectacular la teatralidad y credibilidad de la secuencia dramática correspondiente. Así nos encontramos con la utilización de ingeniosos aparatos mecánicos en el *Misteri* como la *mangrana*, que con su luminosidad y encanto continúa siendo un alarde de ingenio y acierto dramático, el *araceli* para la subida de la imagen de la Virgen y la *coronació* para la subida y bajada de la Trinidad, que vienen a enriquecer una teatralidad más acabada y elaborada que contrasta con la simplicidad teatral del ciclo de York con menos recursos escénicos y parateatrales; si bien en el *Assumption* and *Coronation* play las directrices teatrales sugieren la utilización de aparatos para hacer subir a María a los cielos. Estas dos muestras del teatro medieval comparten otros elementos teatrales comunes como sencillez y austeridad de escenario, una delimitación básica del espacio escénico dividido en dos niveles: los cielos y la tierra, la procesión al principio y al final de la representación, y las detalladas directrices escénicas que se conservan.

La música, en esta ocasión, se muestra un elemento parateatral imprescindible e insustituible para el discurso dramático. No se trata de un adorno o de un recurso añadido, sino de algo consustancial a la representación misma. Tanto en el *Misteri* como en el ciclo de York la música es fundamental en las diferentes escenas que componen las secuencias teatrales. La palabra, en este caso, se torna melodía que engrandece lo que se representa, intensificando su significación dramática. En el *Misteri* es el órgano quiuen se erige en el instrumento musical por excelencia, logrando con su sonoridad plástica comunicar con una mayor intensidad el sentido del misterio asuncionista que dio origen en un tiempo lejano y en lugares diferentes a unas manifestaciones teatrales que siguen asombrando por su arte incipiente.

Sin embargo hay significativas diferencias que es interesante hacer notar. La figura de Jesús es decisiva para el desarrollo del movimiento escénico en el ciclo inglés. Él se erige, y desde el principio hasta el fin, en parte imprescindible y recurrente de la acción teatral. Él mismo es, precisamente, quien anuncia la asunción de su propia madre y quien la corona, mientras que en el misterio ilicitano Jesús es un personaje ausente.

No menos trascendente es la presencia en escena de Tomás, uno de los Apóstoles, en la representación realizada por los tejedores de lana. Todo el peso dramático del devenir escénico se centra y basa en él, siendo el encargado de dar a conocer a sus compañeros el gozoso e inesperado acontecimiento de la Asunción de María a la vuelta de su predicación en el desierto, lo que no ocurre en el *Misteri*.

La modernidad de estas escenificaciones también reside en el hecho de que trataban de promover el acercamiento de culturas y de grupos marginales. Así nos encontramos que para los judíos hay una actitud y una compresión positiva en los ciclos asuncionistas ingleses. Ellos, como los Apóstoles, también veneran y glorifican a la Madre de Dios cuando está a punto de morir. Es uno de los judíos quien dice que ella «came of our kin», sin que en esta ocasión sean ellos los desestabilizadores y los creadores de discordia, como acontece en el *Misteri*, lo que viene a enriquecer aún más las posibilidades teatrales de la escenificación ilicitana. Pero su rebeldía y oposición inicial —al intentar destruir el cuerpo de María para evitar la asunción— se torna en invocación y confesión mariana al quedar libre uno de los judíos de la parálisis que le causó el atrevimiento de querer coger el cuerpo de la Virgen. Con la conversión de todos a la fe cristiana se pone de manifiesto que la representación mariana tiene una trascendencia universal, más allá de divisiones y racismos.

Estas representaciones asuncionistas, pues, siguen vivas y activas en su compromiso de actualidad e interpelación para las generaciones futuras que ven en ellas aspectos y elementos de convergencia e interés que las mantienen pletóricas de sentido en un tiempo con otras expectativas e intereses. Todavía hoy el *Misteri* y el ciclo mariano de York siguen sorprendiéndonos y asombrándonos por su radical teatralidad y dramaticidad. Ellos siguen escenificando y haciendo posible la experiencia de lo teatral al conjuntarse palabra y movimiento en la magia del evento teatral que se actualiza en cada representación que se hace posible por la interrelación dinámica de actores y público. Así cada uno de estos montajes se muestra nuevo y diferente al posibilitar nuevas respuestas y sensaciones en los espectadores ante un teatro que interpela e involucra, que compromete y embelesa, que deleita y divierte.

Bibliografía

Beadle, R. (ed.) (1982): *The York Plays*, London, Edward Arnold.

Castaño, Joan (1989): «La Festa d´Elx», *Guía de la representación*, Patronato Nacional del Misterio de Elche.

Davidson, Cl. (1972): *From Creation to Doom. The York Cycle of Mystery Plays*, London, Routledge and Kegan Paul.

Richardson Ch. and J. Johnston (1991): *Medieval Drama*, Basingstoke, Macmillan.

Liturgia y representación en la *Égloga sobre el nacimiento de nuestro salvador Jesu Christo* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea.[1]

Francisco Javier Grande Quejigo
Soledad Tovar Iglesias
Dpto Filología Hispánica de la Universidad de Extremadura

La obra dramática de Pedro Manuel Ximénez de Urrea se compone de cinco églogas incluidas en su *Cancionero de todas las obras […] nuevamente añadido* que fue impreso en Toledo por Juan de Villaquirán el 9 de agosto de 1516.[2] De sus cinco obras nos interesa la quinta, única de temática religiosa, titulada *Égloga sobre el nacimiento de nuestro saluador Jesu Christo*. Según su editor (Asensio, 1950) debió representarse, como el resto de su producción, en la corte nobiliaria de su hermano, el mayorazgo de la familia, dentro del palacio de Épila. En su composición, Eugenio Asensio destacaba la clara influencia de la *Égloga II* de Juan del Encina y valoraba la aportación original de Ximénez de Urrea en los siguientes términos:

> Acaso ningún auto de Navidad español ofrece una compostura ritual, una expresión severa tan acentuada como este.(1950: XLI)

El objeto de nuestra comunicación pretende calibrar la *compostura ritual* que podemos advertir en la dramaturgia navideña de Ximénez de Urrea. Para ello debemos revisar la situación del teatro navideño de finales del XV y comienzos del XVI.[3] En 1464, en la corte de don Lucas de Iranzo se documenta la existencia de una representación ligada al tradicional *Officium pastorum* incardinada en un amplio programa de fiestas cortesanas:[4]

1. Este trabajo se ha realizado gracias al Proyecto de Investigación IPR99B005, financiado por la Junta de Extremadura.

2. Las *Eglogas* de Ximénez de Urrea han sido estudiada por Ayala (1986), A. Egido (1991), R. L. Hathawy (1992), P. Taravacci (1994) y por J. Maire Bobes (1997, 1998). Así mismo es imprescindible el estudio de la excelente edición de E. Asensio (1950), por la que citamos.

3. La evolución del teatro navideño a finales de la Edad Media puede estudiarse en J. P. W. Crawford (1915), Humberto López Morales (1968), Charlotte Stern (1973, 1976, 1978), Ronald E. Surtz (1979), Juan Oleza Simó (1984, 1985) y Ana Mª Álvarez Pellitero (1994 *a* y *b*).

4. Los testimonios teatrales de la *Crónica de Lucas de Iranzo* han sido analizados por Ch. V. Aubrun (1942), L. Clare (1988), CH. Stern (1989), T. F. Ruiz (1994) y F. J. Flores Arroyuelo (1999).

> Para estas fiestas de la Natividad, su repostero d'estrados aderesçava muy bien todas las salas de su posada e palaçio… E para esta noche mandava que se fiziese *la Estoria del nacimiento del Nuestro Señor e Salvador Ihesuchristo e de los pastores*, en la dicha Iglesia mayor, a los maitines, según a la fiesta y nacimiento de Dios Nuestro Señor se requería y requiere. E acabado todo lo susodicho, su señoría con las dichas señoras, los trompetas e cheremías tocando, se bolvías a su posada… E en estos días avía algunos combidados de los cavalleros e dueñas de la çibdad, y fazíanse todas las cosas, ansi en ir y venir a la iglesia como en el serviçio de la mesa y en el dançar e cantar e dar las colaciones, e en todas las otras cosas, por la orden e manera qu'el primero día de Pascua, salvo que en las noches avía momos y personajes… E desque avían çenado, alçavan las mesas e vancos, e dançavan e cantavan. E después venían momos, los cuales para esa noche estavan aderezados. (Pérez Priego, 1997: 238-239).

En el ámbito claramente parateatral de la espectacularidad cancioneril, propio de la alegoría poético-visual de los momos, la tradicional representación del *Officium pastorum* se realiza en la iglesia mayor de su marco cortesano. Por ello, en la representación religiosa confluirán tres procedimientos creativos para conformar su estructura dramática. En primer lugar, el espacio litúrgico impondrá la función catequética y el esquema dramático básico de la dramaturgia sacra;[5] en segundo lugar, el ambiente cortesano festivo tenderá a extender al marco del teatro paralitúrgico la espectacularidad cortesana de la alegoría plástica de los momos y de la polifonía musical; por último, al incluirse la representación en el ámbito de las actividades de la corte, la autoría de un poeta cancioneril impondrá al soporte textual de la representación el nuevo virtuosismo expresivo de la poesía cuatrocentista. Estas tres líneas de presión constructiva afectan a las producciones del teatro tardomedieval y de comienzos del XVI, como ya hemos señalado a propósito del *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo y en la renovación dramática de Gil Vicente (Grande Quejigo, 1996, 2003). Más evidente es esta confluencia en la *Égloga sobre el Nacimiento* de Ximénez de Urrea, obra nacida en un tópico ambiente nobiliario.

Su carácter cortesano es evidente desde el soporte de su difusión: el cancionero, impreso según el modelo de Juan del Encina. Este soporte textual condiciona la trascripción de sus didascalias según el método aplicado a la poesía de recitación pública en sus rúbricas iniciales. En ellas el compilador ofrece datos concretos sobre la realización pública del texto trascrito, sea ésta el recitado público de un decir, la interpretación musical de una canción o, de mayor interés, el relato de un espectáculo visual que da las claves de interpretación de ciertas composiciones de circunstancias.[6] Veamos algunos ejemplos de este último supuesto. En respuesta a unas damas «porque le dixieron […] que por qué dezía él y otros compañeros suyos que estavan tristes, qu'en su vestir publicavan el contrario porque yvan vestidos de grana» (Rodado, 2000: 133), Pedro de Cartagena escribe una

5. *Vid.* Los fundamentales estudios de E. Castro Caridad (1994) «Signo y símbolo: El contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval» y Pedro Cátedra (2000).

6. La importancia parateatral de ciertas poesías cancioneriles la ha subrayado J. L. Sirera (1992 *a*).

esparza (ID 0668) en la que explica el simbolismo de unos colores que han sido vistos en la corte ante la que se recitan los versos:

> No juzguéis por la color,
> señoras, *que* nos cobría,
> c'a las vezes el amor
> haze muestras d'alegría
> con qu'e*n*cubre su dolor.
> Por do nuestro colorado
> en su ser será muy cierto
> al sepulcro comparado,
> q*ue* de fuera está dorado
> y de dentro el cuerpo muerto. (Rodado, 2000: 133-134)

Es el recuerdo, sino la inmediata presencia, el que hace que el poema tenga su sentido: imagen y texto se complementan en su pragmática comunicativa de la que la rúbrica recuerda la realidad plástica clave para su correcta comprensión.

El *Cancionero General* recoge una composición de circunstancias de Tapia (ID 2046) que bien podría ser el texto de un momo a tenor de sus rúbricas en las que se presenta el poema como una yuxtaposición de parlamentos fingidos similar a la recitación estática de los personajes del espectáculo cortesano parateatral: «a una partida que hizo de la corte doña Mencía de Sandoval; y él, viendo cuán tristes quedaban sus servidores, habla en persona de cada uno de ellos y dize lo que ellos podrían decir» (Beltrán, 2002: 684).

Conocida es la *Momería* de Francesc Moner (Pedro Cátedra, 1992: 31-46). Su rúbrica inicial es el relato del espectáculo representado, que se complementa con el texto que se lee o se muestra durante la representación:

> […] Traía el cisne en el pico las siguientes coblas dressadas a las damas. Y leídas, abierto el cisne por el medio, sallían los momos con un contrapás nuevo, cada uno con su letra, y todos sobre las penas, con sus achas también negras. (Pérez Priego, 1997:170)

Esta rúbrica inicial se complementa con una rúbrica final que explica el simbolismo de la principal alegoría visual (el cisne) y añade los textos estáticos que los danzantes-personajes muestran como carteles.

La *Égloga* de Urrea se inicia con una rúbrica inicial con una estructura y función similares a las comentadas en los ejemplos cancioneriles anteriores. En ella, un personaje inicial entra a decir un *Argumento* que explica la simbología que han de ver los espectadores al tiempo que relata el movimiento escénico de la representación:

> Los quatro evangelistas entrará*n* primero. Luego entra San Jua*n* y después Lucas y Mattheo y Marco. Cada qual lleuará en la mano pintada en vn papel su figura para ser conocidos: San Juan, vn Aguyla; San Lucas, vn toro; San Mattheo, vn Angel; San Marco, vn León. Y porq*ue* cada vno habló de su manera de lengua differenciados y vinieron a decir todos vna cosa, por mostrar q*ue* era mucho de Dios, assí ta*m*bién habla*n* aquí cada qual de su arte: uno en prosa, otro en metro, vno en arte real, otro de arte mayor. Y después q*ue* todos quatro abrá*n*

> hablado sobre el nacimiento de nuestro saluador, entra San Pedro, co*n* las llaues del paraíso y razona*n*do con ellos hará q*ue* se po*n*gan todos quatro en cruz. Y él se porná en medio dellos. Y loando el nacimie*n*to de nuestro rede*m*ptor, después de auer passado muchas razones en loor del hijo de Dios, dirán q*ue* quieren yr a velle; y yrse an todos cinco cantando el Villancico q*ue* está al cabo. (pág. 65)

Con este comienzo la obra que habría de ocupar el lugar de la tradicional y folclórica representación paralitúrgica del *Officium pastorum* se engalana como un momo más, esta vez a lo divino, que no desentona en el ámbito festivo de la corte nobiliaria, tal como se nos ha presentado en las celebraciones de la noche de Navidad en la *Crónica de don Lucas de Iranzo*. La novedad de la estructura dramática justifica que el autor cancioneril prepare a sus espectadores explicándoles el desarrollo de una nueva trama. De hecho, es de subrayar que el núcleo fundamental del *Officium* se resume en la oración final, cuando se han dedicado más de tres cuartas partes de la rúbrica-argumento a describir los elementos añadidos al esquema tradicional.

Esta utilización del momo como elemento de integración y de dignificación de la representación acostumbrada del *Officium pastorum* dentro de los festejos cortesanos de Navidad no impide que la tradicional estructura de la representación paralitúrgica se mantenga. Tanto en su desarrollo como en su contenido los momos vienen a amplificar las conocidas fases de la representación folclórica. Así se desprende del análisis de la estructura de la *Égloga*. Para su división hemos utilizado el criterio de segmentación propuesto por Josep Lluís Sirera (1992 *b*) para el estudio del teatro medieval castellano.[7] Desde él, podemos encontrar en la representación tres cuadros diferentes.

Primer cuadro: Parlamentos de los evangelistas (inicio en prosa y vv. 1-145)

Es un cuadro estático, muy propio de la recitación o cantos de las lecturas litúrgicas y de espectáculos paralitúrgicos como los plantos, el canto de la Sibila o el desfile de profetas. Coincide también su técnica con la recitación del desfile de figuras alegóricas de los momos. En su contenido, los cuatro evangelistas realizan cuatro sermones que glosan y explican el misterio de la encarnación que se representa. Su reiteración temática se compensa con la variedad de su forma. San Juan ofrece un sermón en prosa que aclara el misterio de la encarnación. San Lucas, en seis severas estrofas de arte mayor, explica el misterio del Dios hecho hombre en un decir teológico. Con un ritmo más lírico, San Mateo ofrece en seis octavas de hexasílabos una gozosa contemplación devota del misterio de la encarnación. Por último, San Marcos cierra el ciclo de sermones con seis octavas reales que glosan la alegría y devoción en torno al misterio teológico de la celebración litúrgica. La función de estos cuatro parlamentos, compuestos con la variedad propia de los múltiples certámenes cancioneriles, la sintetiza la tercera copla de San Marcos:

7. El crítico entiende por cuadro «Aquellas situaciones que son concebidas como contigüas por el dramaturgo», construidas tridimensionalmente «con criterios fundamentalmente espaciales» y con «discontinuidad entre cuadro y cuadro» (SIRERA, 1992 *b*: 842-844).

Hablar de tan alta cosa
no se deue declarar,
que la fe lo a de alcançar,
que es la cosa más hermosa.
Mas la muerte trabajosa
es para quien esto muda
y también para quien duda
vna fe tan milagrosa. (vv. 114-121)

Estos parlamentos, dirigidos a la fe devota de sus espectadores, vienen a amplificar el tradicional relato que del nacimiento de Cristo realizan los pastores en el tradicional *Officium pastorum*. Para tener un claro término de comparación, recordemos un ejemplo de esta representación paralitúrgica tal como se recoge en el *Ceremonial de la catedral de Toledo* en los siglos xv y xvi:

> Empiezan los dos cantores que tienen las capas las Laudes absolute, *Natus est nobis*. Y proçeden more solito hasta el verso de *Laudate Dominum de celis* (Salmo 148,1) que dize *Ut faciant in eius judicium conscriptum* (Salmo 149,9). Acabado este verso, digan los cantores la antifana que enpieça: *Pastores, dicite*. Y acabada, digan los pastores en la grada más alta del altar mayor, *Infantem uidimus.*
> Acabado esto, dizen los que rigen el coro con las capas, *Laudate Dominum in sanctus eius* (Salmo 150,1). Y acabado an de tornar a decir el antifana, *Pastores, dicite*. Y acabada esta antifana, dizen los pastores a la puerta del coro del arzobispo, *Infantem uidimus*. Luego dizen los cantores que tienen capas, *Laudate eum in uirtutibus eius* (Salmo 150,2). E acabado este verso tornan a decir los cantores, *Pastores,dicite*. Y acabando tornan a decir los pastores dentro del coro, *Infantem uidimus*. Hecho esto, dizen los dos cantores que tienen las capas, *Bien vengades pastores*, etc., y responden los pastorçitos las cosas que vieron. Y bailan y cantan un poco. Y vanse a desnudar. (Castro, 1997: 313)

Como en este esquema tradicional, los evangelistas de Urrea relatan lo que han visto esa noche. Este anuncio se realiza desde la obligada función de anuncio del nacimiento de Cristo que marca la ceremonia paralitúrgica («et annunciate Christi natiuitatem») y con el tono gozoso impuesto por la celebración («Laudate eum in uirtutibus eis»). Las tradicionales figuras de los pastores litúrgicos han sido transformadas en evangelistas por el autor culto siguiendo la innovación teatral que realiza Juan del Encina en su *Égloga II*.[8] Esta influencia enciniana no será tan profunda como parte de la crítica ha indicado. Si bien adopta el simbolismo de los pastores del dramaturgo salmantino, no adoptará las amplificaciones costumbristas que del *Officium* se realizan en Salamanca, bien por Encina o por Lucas Fernández. El autor aragonés ciñe su amplificación a un modelo más teoló-

8. Influencia ya señalada por Eugenio Asensio en su edición de la obra dramática del autor aragonés.
9. La principal documentación puede seguirse en Ana MªÁlvarez Pellitero (1985), Ch. Stern (1996); Jesús Menéndez Peláez (1998-1999) y Ángel Gómez Moreno (1991, 2000).

gico, quizás siguiendo las continuas indicaciones de la jerarquía que pretende depurar los elementos profanos que contaminan las representaciones paralitúrgicas de principios del XVI como las *Constituciones* de Alonso Manrique ponen de manifiesto en el Badajoz de 1501.[9]

Segundo cuadro: Momo de la Anunciación de los pastores (vv. 146-232)

Tras el estático anuncio del primer cuadro de la representación, muy cercano a la liturgia de las lecturas del tiempo de Navidad, la obra se detiene en un cuadro básico en toda la dramaturgia castellana que amplifica el tradicional *Officium*: el anuncio del ángel y la decisión de los pastores de ir a adorar al niño Dios. Esta amplificación es antigua, a tenor de la glosa incluida en la discutida partida alfonsí:[10] «la nascencia de nuestro Señor Iesu Cristo que demuestra cómo el ángel vino a los pastores et díxoles cómo era nacido» (Pérez Priego, 1997: 205). Este cuadro es el núcleo central de la dramaturgia navideña a caballo del XV y el XVI, siguiendo el esquema narrativo incluido por Mendoza en su *Vita Christi*, quizás de naturaleza dramática (Álvarez Pellitero 1994 *a*).

En la *Égloga II* de Encina la entrada inicial de Lucas y Marco sirve para el anuncio del nacimiento con un relato del Evangelio trufado de paréntesis morales o devocionales y de referencias a las profecías que reiteran las lecturas de la liturgia. En su *Égloga de las grandes lluvias* (vv. 193 y ss) el salmantino vuelve al esquema tradicional del Ángel que anuncia el nacimiento. Lucas Fernández insiste en el primer modelo enciniano y en sus dos obras navideñas sustituye al Ángel como anunciador por un pastor que permite una amplificación costumbrista y doctrinal de la escena. En el teatro castellano de Gil Vicente no falta el anuncio del Ángel, bien directamente en la espectacular aparición de mitad del *Auto pastoril castellano* o en el inicio del *Auto de los cuatro tiempos*, bien en el momo sustitutivo que de la Anunciación se realiza en el *Auto de la Sebila Casandra* en el que el parlamento del Ángel se transforma en la contemplación directa del Nacimiento ante el que cantan los ángeles (vv. 653-680). Por último, López de Yanguas también hace arrancar su *Égloga de la Natividad* con el relato que de la anunciación realiza Pero Pança (vv. 56 y ss), aunque de inmediato incluye diversas amplificaciones cultas y catequéticas: unas diatribas contra el diablo, unas prefiguraciones del Antiguo Testamento, una explicación doctrinal del misterio de la encarnación, un catálogo cancioneril de figuras a propósito de la genealogía de Jesús y un relato del nacimiento con el misterio de la redención.

En el cuadro de Ximénez de Urrea la anunciación tradicional del Ángel se demora inicialmente en el desarrollo de un motivo tomado de la tradición litúrgica del *Quem quaeritis*, tropo del introito de la tercera misa del día de Navidad (Castro, 1997: 261-265), que debió incorporarse prontamente al *Officium pastorum* en la tradición románica. El motivo referido ocupaba la tercera y cuarta frases del tropo desarrollando «la cuestión de la profecía de Isaías sobre la maternidad de la Virgen, que fue utilizada en el evangelio de Mateo» (Castro, 1997: 262). El conocido texto del *Bien vengades* toledano[11] incluye en su penúltimo pareado este motivo:

10. López Morales, H. (1991, 1992) niega su valor documental, defendido, entre otros, por V. García de la Concha (1992).

11. Citamos por la imprescindible aportación de P. Cátedra (2000), que reproduce en ella íntegra la versión más antigua descrita por Pedro Ruiz Alcoholado y Juan Rincón en 1580.

Virgen y limpia quedó
la Madre que lo parió. (vv. 21-22)

El carácter de amplificación de este motivo sobre el original *Officium pastorum* se comprueba al comparar esta versión toledana con una nueva versión ofrecida por Pedro Cátedra (2000: 18) que transcribe de un códice de principios del siglo XV. En esta versión temprana no aparece el motivo mariano, que será básico en el teatro navideño de fines de la Edad Media. Este motivo ya aparece en la *Representación* de Gómez Manrique (vv. 105-128) como contenido del villancico que cantan los ángeles en el cuadro de la Adoración. Su presencia se consolida y amplía en el teatro posterior en el que se incluye un loor mariano de cierta extensión dedicado a glosar el misterio de su virginidad en la anunciación a los pastores o en el relato del nacimiento de Cristo. Juan del Encina recoge el motivo en los versos 213-217 de su *Égloga II*. Lucas Fernández lo incluye en los versos 380-390 de su *Égloga o farsa del Nascimiento* y lo amplifica en los versos 442-504 de su *Auto o farsa*. Gil Vicente lo desarrolla en los versos 337-361 de su *Auto pastoril castellano*; en el *Auto de los cuatro tiempos* el motivo aparece en la anunciación inicial del Serafín (vv. 58-96) y transformado en el ornato cultista del parlamento de Júpiter en los versos 375-386; este motivo tradicional será el que conforme la trama del *Auto de la Sebila Casandra* y se explicita en las profecías de los versos 445 a 603, al tiempo que se reitera en la escena de la adoración (vv. 738-765). López de Yanguas realiza el elogio de la virginidad de María en los versos 344-391 de su *Égloga de la Natividad*.

Tras esta amplificación, en la que la tradición litúrgica del *Quem quaeritis* ha complementado la paraliturgia de las representaciones tradicionales del *Officium pastorum*, Ximénez de Urrea realiza una segunda ampliación en este caso original, propia de su condición de autor cancioneril y del marco espectacular de los momos cortesanos. Con ello el texto y los personajes de su *Égloga* despliegan un movimiento teatral claramente simbólico al disponerse en cruz ante el espectador:

Vosotros quatro, barones,
soys quatro por profecía,
pues quatro partes auía
en la cruz, quatro razones,
en mu*n*do quatro rincones:
hazé todos quatro cruz;
yo en medio, pues que la luz
me encomienda sus perdones. (vv. 178-184)

Tras esta coreografía, Pedro dedica un largo parlamento (6 estrofas, de idéntica extensión que los sermones iniciales) a explicar las insignias de cada personaje, técnica propia de los momos en los que el texto sólo se interpreta en clave de la imagen a la que acompaña.

Esta técnica fue pronto vuelta a lo divino por Gómez Manrique y por Gil Vicente,[12] con similar función y estructura a la que observamos en el dramaturgo aragonés.

12. Vid. a este respecto, entre otros, los estudios de F. López Estrada (1984), A. Hermenegildo (1992), E. Asensio (1974) y J. Oliveira Barata (1997).

El cuadro, como es tradicional en las formas evolucionadas del *Officium pastorum* del xv, se cierra con el diálogo en el que los pastores deciden ir a adorar a Jesús (vv. 224-232).

Tercer cuadro: Representación de la Adoración (vv. 233-288)

Las representaciones navideñas basadas en el esquema tradicional del *Officium pastorum* a finales del xv concluyen con el cuadro de la Adoración (Ferrario, 1964, 1965). De esta forma, la obra dramática, al menos en las fórmulas de los dramaturgos salmantinos, presenta una estructura ternaria. Las rúbricas de Juan del Encina y de Lucas Fernández confirman este desarrollo dramático en tres partes en el resumen narrativo que realizan de su representación. Sirva de ejemplo la rúbrica de la *Égloga de las grandes lluvias*:

> Égloga trobada por Juan del Enzina, representada la noche de Navidad, en la qual se introduze a quatro pastores, Juan, Miguellejo, Rodrigacho y Antón llamados, que sobre los infortunios de las grandes lluvias y la muerte de un sacristán se razonavan. Un ángel aparece y el nacimiento del Salvador les anunciando, ellos, con diversos dones a su visitación se aparejan. (Ramblado, 1978-1983: 90)

En su relato advertimos cómo la representación se estructura en tres cuadros similares a los de la *Égloga* de Urrea:

- Un primer cuadro de «razonamiento» entre los pastores.
- El cuadro de la Anuciación.
- El cuadro de la «Adoración» o «visitación».

El desarrollo posterior de esta fórmula dramática irá complicando y variando el primero de los cuadros, aunque mantendrá en su estructura la presencia fundamental de los otros dos. Así lo podemos comprobar en la amplificación costumbrista del *Auto o Farsa del Nascimiento* o en la introducción de elementos doctrinales como se advierte en la rúbrica de la *Egloga o Farsa* de Lucas Fernández:

> Égloga o Farsa del Nascimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo, fecha por Lucas/ Fernández, en la que se introduzen tres pastores y vn hermitaño. Los quales son/ LLamados: Bonifacio, Gil, Marcelo, y el hermitaño, Macario. Entra prime/ro Bonifacio alabándose y jatándose de ser zagal muy sabido, y muy polido/ Y esforçado, Y mañoso y de buen linaje. Y entra Gil, el qual selo contradize y Disfraça./ Y el tercero recitador es Macario. Entra pa[ra] darles esposición del Nascimiento. Y/ el quarto es Marcelo. El qual viene muy regocijado a contarles cómo es nascido/ ya el Saluador. Y finalmente se van todos a le adorar cantando el villancico que en fin/ es escrito, en canto de órgano. (Canellada, 1976: 165)

En esta nueva amplificación de Lucas Fernández la trama añadida por Juan del Encina en el razonar de sus pastores se utiliza para introducir nuevos personajes y nuevas funciones, camino por el que terminarán entrando las complejas tramas dramáticas de las alegorías vicentinas. En López de Yanguas, el esquema tripartito se mantiene:

> Égloga nuevamente trovada por Hernando de Yanguas en loor de la Natividad de Nuestro señor. En la cual se introducen cuatro pastores, cuyos nombres son: *Mingo Sabido, Gil Pata, Benitillo, Pero Pança*. Los cuales, informados de los ángeles cómo Cristo era ya nacido, vienenle adorar y ofrecen sus dones; y Nuestra Señora dales gracias. (González Ollé, 1967: 3)

El cuadro final de la adoración se centra en los motivos de la entrega de presentes en la *Égloga de las grandes lluvias* de Juan del Encina, en las obras de Lucas Fernández y en la *Égloga* de Yanguas. En Gil Vicente el motivo de los presentes se margina y se sustituye por una adoración devocional en la que se amplifican el loor mariano del *Quem Quaeritis* y el motivo de las profecías sobre el Niño. Ambos motivos proféticos son básicos en las lecturas de la liturgia de Navidad (y en el mismo relato evangélico), por lo que no extraña verlos alcanzar este protagonismo dramático. De hecho, el motivo de las profecías sobre el Niño no es ajeno a Encina quien lo pone en boca de Marco en su *Égloga II* (vv. 109-130). Lucas Fernández las transmite en la voz adoctrinadora de Macario (vv. 331-335 de la *Égloga*), complementadas con las prefiguraciones del Antiguo Testamento en la palabra más cercana de Juan pastor (vv. 340-401 del *Auto*). López de Yanguas dedica dos estrofas al motivo de las profecías (vv. 105-112 y 121-128), aunque posteriormente lo amplifica mediante un prolijo catálogo de prefiguraciones (vv. 145-176). Ximénez de Urrea seguirá la fórmula de loor ante el recién nacido que ya utilizó Gómez Manrique en su adoración de los pastores.[13]

Tras el loor de adoración, se cierra el cuadro y la representación con el tradicional villancico de sentido moral y contemplativo. Este final musical es propio de las celebraciones paralitúrgicas de las que queda memoria. El *Bien vengades* toledano se cerraba, tras su repetición en una procesión con la que concluía su puesta en escena, con «un villançico de canto de órgano aplicado a la fiesta», tras el cual los actores «se saldrán cantando por la puerta del Deán» (Cátedra, 2000: 16-17). Este final, tomado de la espectacularidad paralitúrgica se refleja literalmente en la dramaturgia navideña de Lucas Fernández: «CANTANDO Y/ VAYLANDO EL VILLANCICO EN FIN ESCRIPTO EN CANTO DE ÓRGANO» (p. 189). Idéntica función de cierre mediante el canto de un villancico se advierte en Urrea: «y yrse an todos cinco cantando el villancico que está al cabo» (p. 65).

Con este final tradicional concluye la *Égloga sobre el Nascimiento* en la que la liturgia de la que se parte ha ido amplificándose con el desarrollo progresivo de la representación cortesana. Se mantiene el esquema tripartito del *Officium,* aunque se transforman los incultos pastores que han de anunciar el nacimiento en los cuatro evangelistas canónicos. Su mensaje transciende la escueta pregunta sobre su testimonio de lo visto en Belén y se actualiza en un ejercicio virtuoso de autor culto que utiliza un prosimetrum compuesto por cuatro sermones complementarios para anunciar y explicar el misterio de la encarnación desde los tonos más líricos del hexasílabo a la docta erudición del arte mayor. Tras ello, el núcleo central del tradicional *Officium*, la Anunciación, se moderniza con un momo vuelto a lo divino en el que la escenografía y el movimiento escénico se ponen al servicio del espectáculo y de la aclaración del mensaje litúrgico.

13. Si bien Gómez Manrique está alejado del esquema tripartito que el *Officium pastorum* adopta en el teatro de los autores salmantinos de la generación de los Reyes Católicos.

El cuadro final, con su estructura acostumbrada de adoración y de cierre musical de la representación intercalada en la liturgia, sirve para integrar los nuevos desarrollos del espectáculo en las tradicionales funciones paralitúrgicas de las costumbres teatrales de la noche de Navidad. Con ello, Pedro Manuel Ximénez de Urrea consigue que su obra sea una pieza teatral de gran «compostura ritual», pues en ella conviven la culta renovación cancioneril del espectáculo popular con la tradicional pervivencia de las funciones devocionales de la representación que ilustra la liturgia.

Bibliografía

Álvarez Pellitero, A. Mª (1985): «Aportaciones al estudio del teatro medieval en España», *El Crotalón*, II, pp. 13-25.

Álvarez Pellitero, A. Mª (1994 *a*): «Indicios de un auto de pastores en el siglo XV», en Toro, I. (ed.) (1994): *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, Universidad, I, pp. 91-116.

Álvarez Pellitero, A. Mª (1994 *b*): «Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento», en Rodríguez, 1994: 89-99.

Asensio, E. [ed.] (1950): Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid, Joyas bibliográficas.

Asensio, E. (1974): «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», en *Estudos portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian- Centro Cultural Portugués, pp. 25-36.

Aubrun, Ch. V. (1942) : «La chronique de Miguel Lucas de Iranzo: I. Quelques clartés genèse du théâtre en Espagne», *Bulletin Hispanique,* XLIV, pp. 81-9.

Ayala Castro, M. C. (1986): «Índices léxicos de la *Égloga de Calisto y Melibea* y su comparación con el primer acto de la *Celestina*», *Archivo de Filología Aragonesa* 38, pp. 251-264.

Beltrán, V. [ed.] (2002): *Poesía española 2. Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Barcelona, Crítica.

Canellada, M. J. [ed.] (1976): Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, Madrid, Castalia.

Castro Caridad, E. (1994): «Signo y símbolo: El contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval», en Rodríguez, 1994: 75-88.

Castro Caridad, E. [ed.] (1997): *Teatro medieval.1 El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica.

Cátedra, P. (1992): «Teatro fuera del teatro, tres géneros cortesanos», en Quirante, 1992: pp. 31-46.

Cátedra, P. (2000): «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», en Sevilla, F. y C. Alvar (eds.) (2000): *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, I, pp. 3-28.

Clare, L. (1988) : «Le connétable, la musique et le pouvoir (d'après *los Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo*)», *Bulletin Hispanique,* XC, pp. 27-57.

Canellada, M. J. [ed.] (1976): Fernán López de Yanguas, *Obras dramáticas,* Madrid, Espasa Calpe.

Crawford, J. P. W. (1915): *The Spanish Pastoral Drama*, Filadelfia, University of Pennsylvania.

Egido, A. (1991): «Aproximación a las églogas de Pedro Manuel de Urrea», en Enguita Utrilla, J. M. (ed.) (1991): *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 217-255.

Ferrario de Orduna, L. (1964, 1965): «La adoración de los pastores», *Filología* x, pp. 153-178 y xi, pp. 41-64

Flores Arroyuelo, F. J. (1999): «Teatro en el palacio medieval», en Fortuño Llorens, S. y T. Martínez Romero (eds.) (1999): *Actes del vii Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997),* Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume i, ii, pp. 155-165.

García de la Concha, V. (1992): «Teatro litúrgico medieval en Castilla: *Quaestio Metodologica*», en Quirante, 1992: 127-143.

Grande Quejigo, F. J. (1996): «Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo», *Anuario de Estudios Filológicos*, xix, pp. 255-275.

Grande Quejigo, F. J. (2003): «La representación de la liturgia de la Pasión y Resurrección en el teatro de Gil Vicente», *Anuario de Estudios Filológicos,* xxvi, pp. 171-188.

Gómez Moreno, A. (1991): *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.

Gómez Moreno, A. (2000): «Iglesia y espectáculo en Castilla y León: nueva cosecha documental», en Crosas, F. (2000): *La fermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 143-164.

Hathawy, R. L. (1992): «Pedro Manuel Ximénez de Urrea, dramaturgo misántropo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* xl, pp. 131-142.

Hermenegildo, A. (1992): «La dramaticidad de la experiencia litúrgica: la representación del *Nasçimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique», en *Studia Hispanica Medievalia,* Buenos Aires, Universidad Católica, pp. 146-153.

López Estrada, F. (1984), «Nueva lectura de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique», en *Atti del iv Colloquio della Societé Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, pp. 423-446.

López Morales, H. (1968): *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá.

López Morales, H. (1991): «Alfonso x y el teatro medieval castellano», *Revista de Filología Eespañola,* lxxi, pp. 227-252 .

López Morales, H. (1992): «Problemas en el estudio del teatro medieval castellano: hacia el examen de los testimonios», en Quirante, 1992: 115-126.

Maire Bobes, J. (1997): «La *Nave de seguridad* de Urrea. Forma y contenido», *Epos,* xiii, pp. 171-187.

Maire Bobes, J. (1998): «Tipología de los villanos en las églogas de Ximénez de Urrea», *Alazet. Revista de Filología,* x, pp. 65-78.

Menéndez Peláez, J. (1998-1999): «Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento Español», *Archivum* , xlviii-xlix, pp. 271-332.

Oleza Simó, J. (1984): «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia "(I): el universo de la égloga" y "(II): coloquios y señores"», en *Teatros y prácticas escénicas. i. El quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 189-217 y 243-257.

Oleza Simón, J. (1985): «Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa: vinculaciones medievales», en *Ceti sociali ed ambienti urbani del teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro de Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, pp. 265-294.

Oliveira Barata, J. (1997): «Dall'istrionismo festivo alle *nuove invenzioni* di Gil Vicente», en *Dramma medievale europeo 1997. Atti della II Conferenza Internazionale su "Aspetti del drama medievale europeo"* ed. Fiorella Paino, Camerino, Università degli Studi- Centro Lingüistico di Ateneo, pp. 3-10.

Pérez Priego, M. A. [ed.] (1997): *Teatro medieval, 2: Castilla*, Barcelona, Crítica.

Quirante Santacruz, L. [ed.] (1992): *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert» y Ajuntament d'Elx.

Ramblado, A. M. [ed.] (1978-1983): Juan del Enzina, *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, iv.

Rodado Ruiz, A. M. [ed.] (2000): Pedro de Cartagena, *Poesía*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

Rodríguez, E. [ed.] (1994), *Cultura y representación en la Edad Media,* Alicante, Generalitat Valenciana- Ajuntament d'Elx.

Ruiz, T. F. (1994): «Elite and Popular Culture in Late Fifteenth-Century Castilian Festivals: The Case of Jaen», en Hanawalt, B. A. y K. L. Reverson, (eds.) (1994): *City and Spectacle in Medieval Europe*, Minneapolis, Univ. of Minnesota, pp. 296-318.

Sirera, J. L. (1992 *a*): «Diálogos de cancionero y teatralidad», en Beltrán, R., J. L. Canet y J. L. Sirera (eds.) (1992): *Historias y Ficciones: Coloquio sobre la Literatura del siglo xv*, Universidad de Valencia, pp. 351-363.

Sirera, J. L. (1992 *b*): «Sobre la estructura dramática del teatro medieval: El caso de *El auto de la huida a Egipto*», en Lucía Megías, J. M., P. García Alonso y C. Martín Daza (eds.) (1992): *Actas del ii Congreso Internacional de la Asociación Histórica de Literatura Medieval. Segovia, del 15 al 19 de octubre de 1987*, Universidad Alcalá de Henares, ii, pp. 837-855

Stern, Ch. (1973): «The Early Spanish Drama: From Medieval Ritual to Renaissance Art», *Renaissance Drama*, vi, pp. 177-201,

Stern, Ch. (1976): «The *Coplas de Mingo Revulgo* and the Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, xliv, pp. 311-332.

Stern, Ch. (1978): «The genesis of the Spanish pastoral: From Lyric to Drama», *Kentucky Romance Quartely*, xxv, pp. 413-434.

Stern, Ch. (1989): «Christmas Performances in Jaén in the 1460», en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 323-334.

Stern, Ch. (1996): *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton-New York, State University of New York at Binghamton.

Surtz, R. E. (1979): *The Birth of a Theatre. Dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princenton-Madrid, Princenton University-Castalia.

Taravacci, P. (1994): «Riscrittura e innovazione nella *Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea», *Epica, romanzo, altra letteratura, storia della civiltà. Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, x, pp. 171-208.

Auto o Representación de los Reyes Magos. Del escepticismo a la firmeza en la fe

Hiroko Kariya

Ninguna escena de la infancia de Cristo ofreció para la imaginación popular medieval tanto interés como la Adoración de los Magos. Esas figuras misteriosas, poco presentadas en el Evangelio de San Mateo despertaron la curiosidad, y la leyenda no ha dejado de narrar con más detalles todo lo que San Mateo había abreviado: sus nombres, los incidentes de su viaje, el relato sobre su vida e incluso su muerte (Mâle, 1913: 212). A partir del segundo cuarto del siglo XII comienzan a invadir progresivamente las escenas de la Epifanía de los Magos los tímpanos y ábsides de los templos cristianos (Ocón-Rodríguez, 1989: 95), intensificándose con el descubrimiento de sus reliquias en Milán en 1158, a la vez que representan dramas litúrgicos del *Ordo Stellae* en el interior. [1]

No fue una excepción España donde, en cuanto al género literario, se engendró ya en el siglo XII el llamado *Auto* o *Representación de los Reyes Magos*.[2] El hecho de estar compuesto íntegramente en una lengua vernácula nos muestra el gran interés que suscitaba el tema en el pueblo castellano en la Edad Media. Desde que vio la luz el *Auto* ha habido mucha controversia en cuanto a su terminación,[3] su fecha de composición (Menéndez Pidal, 1900: 147-152), origen

1. Sobre *Ordo Stellae* en la Edad Media ver la siguiente bibliografía: Karl Young (1933): *The Drama of Medieval Church,* Oxford, II, pp. 29-124; E.K. Chambers (1903): *The Medieval Stage,* II, pp. 44-52.

2. Para la comparación de éste y otros dramas medievales basados en el mismo tema, y sobre su posible fuente, veánse Winifred Sturdevant (1927): *The Misterio de los Reyes Magos. Its position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings.*

3. Hortensia Viñes (1977): «El *Auto de los Reyes Magos* desde el punto de vista de la significación», *Príncipe de Viana,* 38, pp. 493-504; David Hook y Alan Deyermond (1983): «El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», in *Anuario de Estudios Medievales,* XIII, pp. 269-278; J. Rodríguez Velasco (1989): «Redes temáticas y horizontes de expectativas: Observaciones sobre la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», *Vox Romanica,* 48, pp. 147-152.

del autor,[4] su enjundia dramática,[5] versificación (Espinosa, 1915: 378-401), reparto de escenas y de personajes,[6] etc. Estas controversias y críticas demuestran lo atractiva y compleja que es la obra, pero sigue siendo una extraña presencia, flotando en el aire, con la cual no se llega a cubrir la laguna de dos o tres siglos casi vacíos en la historia del teatro castellano.

Puede que su origen sea de autor gascón, catalán, o incluso riojano, pero sin duda tiene una tradición toledana, influida por el renacimiento intelectual del siglo XII, con una población mozárabe en su mayoría, y otra de origen franco, de la clase eclesiástica. Sería interesante que demostrara el profesor Pedro Cátedra que la copia de esta obra «fuera realizada o usufructuada en uno de los monasterios cistercienses femeninos toledanos antes de incorporarse a los anaqueles catedralicios» (Cátedra, 2000: 8-9): al menos no nos han llegado hasta Oriente noticias de tal demostración. Por el momento, sería lógico considerar que el *Auto* debió tener un fin dogmático y catequético para una posible representación, o lectura según algunos críticos, ya fuera ante un público mozárabe normal y corriente o dentro de un monasterio. El fin sería concienciar a ese público explícitamente de la «verdad» cristiana mostrada por la Ecclesia y no dejarle sumido en la «ceguedad» de la Synagoga. Al mismo tiempo el autor pudiera haber aprovechado la nueva tradición de la Concordia entre cristianos y judíos, en que se representa a Jesucristo que quita la venda de los ojos de la Synagoga y ésta reconoce entonces la existencia de una verdad superior (Deyermond, 1989: 187-194).

La copia que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid está escrita en las dos últimas hojas sobrantes de un manuscrito, a renglón seguido como si fuera prosa, con diversos signos gráficos. Estos signos sirven para dividir escenas o parlamentos pero como indica Senabre (1977: 419), o Cacho Blecua (1995: 446), falta sistematicidad u homogeneidad.

En cuanto a la interpretación del *Auto*, sea éste una obra completa o fragmentaria, también se ha estudiado aunque no suficientemente, ya que las polémicas, aún existentes, sobre aspectos exteriores del Auto dificultan la tarea de profundizarla. Entre las anteriormente dichas controversias, en este estudio intentaremos corroborar

4. Sobre el origen del autor veánse: Rafael Lapesa (1967): «Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor» en *De la Edad Media a nuestros días: Estudios de historia literaria*; R. Lapesa (1985): «Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*» en *Estudios de historia lingüística española*, pp. 138-156; Gerold Hilty (1981): «La lengua del *Auto de los Reyes Magos*», in *Logos semantikós: studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu*, V, 1981; José María Solà-Solé (1975-1976): «El *Auto de los Reyes Magos*: ¿impacto gascón o mozárabe?», *RPh*, 29, pp. 20-27; Maxim P.A.M. Kerkhof (1979): «Algunos datos en pro del origen catalán del autor del *Auto de los Reyes Magos*», *Bhi*, LXXXI, pp. 281-288.

5. López Morales, Humberto (1968): *Tradición y creación en los orígenes del Teatro Castellano*; Carol Bingham Kirby: «Consideraciones sobre la problemática del teatro medieval castellano», in *Studia Hispanica Medievalia*, II, Buenos Aires, pp. 61-69; Lilia E. Ferrario de Orduna: «Texto dramático y espectador en el teatro castellano primitivo», *Studia Hispanica Medievalia*, II, Buenos Aires, pp. 31-44.

6. Ha sido tradicional interpretar que dos rabíes intervienen en la última escena, pero Arie Vicente opina que son tres rabíes, (1991): «*Auto de los Reyes Magos*: Cultura y Teatralidad», *Anuario Medieval*, pp. 249-263. Sobre el reparto de los Magos: Ricardo Senabre (1977): «Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, I, Universidad de Oviedo, pp. 417-432; Juan Manuel Cacho Blecua (1995): «La *representación de los Reyes Magos*: texto literario y espectáculo religioso», *Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada, pp. 445-461.

una vez más que la obra fue escrita para una posible representación y no para una simple lectura, analizando el cambio brusco de actitud de los Magos que se advierte dentro de la obra.

Magos en duda

Dunbar H. Ogden dice en *The Staging of Drama in the Medieval Church* que «dramaturgically the shepherd and Magi plays are constructed like the Easter play as they move toward an experience of discovery and revelation» (Ogden, 2002: 37). Igual que en los dramas litúrgicos del *Ordo Stellae* de Limoges, Rouen, Nevers, Compiègne, Orléans u otros, también percibimos que en nuestra obra los Magos descubrieron el milagro al serles revelada la verdad en un momento preciso, y así siguieron su «romería» para adorar al Niño. Sólo teniendo esto en cuenta podremos entender su extraña actitud, como iremos analizando en adelante.

Recordemos que cada uno de ellos, independientemente, parte de la duda y perplejidad en cuanto al nacimiento del «Criador»,[7] y trata de buscar una explicación. Estas vacilaciones son las que dan vivacidad a la obra que, según Hermenegildo, «corren a todo lo largo y ancho de los versos», los Magos intentan «dar salida a sus vacilaciones» y «el título de la obra [...] bien podría reemplazarse por el de *Auto de la duda*» (Hermenegildo, 1987: 52). Para diferenciar los tres personajes, el autor dio «una gradación en el escepticismo de ellos» (Surtz, 1983: 16). En las primeras escenas, es decir, en los soliloquios de cada uno de los Magos, encontramos los siguientes parlamentos que manifiestan su escepticismo:

Caspar: Otra nocte me lo cataré (v. 9)
Baltasar: Por tres noches me lo ueré (v. 27)
Melchior: ¿Es? ¿Non es? (v. 44)
Ueer lo é otra uegada (v. 46)[8]

El monólogo de cada Mago consta de dos microactos, si se pueden llamar así, uno del descubrimiento de una nueva estrella y su duda sobre el nacimiento del «Criador», y el otro del cuasi-convencimiento del nacimiento del «senior de todas las gentes». En el segundo microacto de cada Mago parece que han interpretado correctamente las señales de la estrella y están convencidos del Nacimiento, según el parlamento:

Caspar: Nacido es Dios, por uer, de fembra,
in achest mes de december.
Alá iré, o que fure, aoralo é (vv. 15-17)
Baltasar: Iré lo aoraré,
i pregaré i rogaré. (vv. 31-32)

7. «Criador» , que mencionan los tres Magos, siempre se refiere a Dios en la Biblia. Veánse: Olegario García de la Fuente (1980): «Vocabulario bíblico del *Auto de los Reyes Magos*», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*. 2-3, p. 377.

8. Citamos la edición de Miguel Ángel Pérez Priego (1997): *Teatro Medieval 2 Castilla,* Barcelona, Crítica.

Melchior: Nacido es el Criador de todas las gentes maior;
bine lo ueo que es uerdad, iré alá, par caridad. (vv. 48-51)

Estos microactos dejan percibir al público o lector la sensación de que el drama seguiría como se conoce en el evangelio. No obstante, cuando se encuentran los tres Magos, nos damos cuenta de que los Magos todavía siguen con la duda, especialmente dos de ellos con un grado mayor, que se muestra en el famoso parlamento de Caspar:

Caspar: ¿Cúmo podremos prouar si es homne mortal
o si es rei de terra o si celestrial? (vv. 65-66)

La respuesta-propuesta, también bien conocida, de Melchior de «prouar» la verdad ofreciéndole tres regalos para ver cuál escoge, parece que hace decidir a los otros dos a ir a verlo. Hasta entonces, los tres regalos eran ofrecidos como símbolos de la fe,[9] pero el *Auto* los convierte en prueba de la identidad de Cristo (Sturdevant, 1927: 65). Curiosamente, esta manera de presentar los regalos sólo aparece en los poemas franceses del *Évangile de l'Enfance* y en nuestro *Auto* (Sturdevant, 1927: 76). Según Surtz, «en los poemas franceses [...] los Magos se deciden a ofrecer los regalos como prueba después de expresar su fe en la verdadera naturaleza del Niño. En cambio, en el *Auto de los Reyes Magos* la decisión de hacer la prueba ocurre como resultado lógico de las dudas» (Surtz, 1983: 16). Por eso Priego interpreta, que «De ahí pudo tomar el motivo el texto castellano, pero habrá que reconocer, sin embargo, que éste lo presenta con mayor énfasis y cargado de sentido dramático» (Priego, 1997: 46).

Por otro lado, Senabre, aprecia en su estudio la «sagacidad» de Melchior (Senabre, 1977: 428), mientras Lázaro Carreter en su edición de *Teatro Medieval* califica curiosamente esta propuesta de Melchior como una expresión «*con un dejo de misterio y de malicia*» (Lázaro, 1976: 102). Melchior, a pesar de su sutileza, tampoco está completamente seguro de la verdad, ya que si realmente hubiera estado convencido habría persuadido a los otros Magos de ella, en vez de proponerles hacer la prueba. En el siguiente parlamento, que se supone es de los más dudosos, «Andemos i así lo fagamos» (v. 73), según Senabre, «se plantea y se resuelve una situación de incertidumbre [...] y definitivamente convencidos y orientados por la sagacidad de Melchior» (Senabre, 1977: 428). En busca de la verdad, de Dios, ¿cómo se puede resolver con la propuesta de Melchior la situación de incertidumbre mostrada por los Magos hasta entonces? La respuesta de Melchior no daría ninguna resolución, ni revelaría la verdad de que Dios ha nacido, sino como anota Surtz, sólo es el «resultado lógico de las dudas ya expresadas por los tres Magos» (Surtz, 1983: 16). Hemos de pensar que aunque la respuesta-propuesta de Melchior no resolvería obviamente su duda, el plantearse esa duda y conjeturar por salir del misterio es ya un primer paso en la experiencia de fe de los Magos. Sin embargo no vemos sea motivo suficiente como para decidir ponerse en marcha para ir a adorar al «Criador», que pensamos es el resultado lógico de la iluminación divina en que se les revela la verdad del misterio.

9. San Ireneo introduce el motivo del significado simbólico de los tres regalos. *Contra Haereses*, III, IX, 2. Apud: Winifred Sturdevant (1927): *The Misterio de los Reyes Magos. Its position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings*, p.13.

Magos entre duda y credo

Sturdevant comenta, ya a principios del siglo pasado, «the lack of transition between the decision of the Magi to go to worship the child, and their abrupt appearance before Herod» (Sturdevant, 1927: 59). De hecho, en el manuscrito conservado es difícil de percibir un signo gráfico antes de la entrada de los Magos en la corte de Herodes, aunque debería tenerlo, como cree Senabre (1977: 419) y parecen entender los demás editores modernos, ya que separan las escenas justo ahí, entre el verso 73 y la salutación a Herodes, verso 74.[10]

Después de la salutación a Herodes, le cuentan los Magos que están buscando al «Criador» que acaba de nacer. En esta escena, lo sorprendente es la actitud resuelta de los Magos en cuanto al convencimiento de la maravilla. Dicen los Magos: «Imos in romería aquel rei adorar» (v.77). El acto de peregrinar connota la fe engendrada en ellos, y ya no existe duda ni desconfianza ante la verdad. Además, el término «rei» que aparece en el mismo verso, según García de la Fuente, expresa la realeza de Dios en el Antiguo Testamento y también el Nuevo Testamento da a Cristo el título de Rey (García de la Fuente, 1980: 377).

Por otro lado, explica Baltasar que «un rei es nacido que es senior de tirra, / que mandará el seclo en grant pace sines / guerra» (vv. 83-84), y Melchior, «Sennal hace que es nacido / i in carne humana uenido» (vv. 94-95). ¿Cómo pueden estar ahora tan seguros sobre la verdad de las suposiciones que formulaban independientemente en el viaje? Baltasar considera al Niño como rey de la tierra y Melchior como hombre mortal, por consiguiente, Caspar lo aceptaría como rey celestial. Sin embargo no pensamos que cada Mago haya aceptado sólo la condición del Niño de la que dudaba con antelación. Teniendo en cuenta que en la corte de Herodes no hay ninguna discusión entre los Magos sobre ello, como por el contrario la hay entre los rabinos en la última escena, cada uno llevará su regalo correspondiente, reconociendo los tres las tres naturalezas del Cristo. Estos versos de los Magos muestran claramente que el nacimiento del «Criador» ha sido confirmado por ellos y han llegado a saber que todas las suposiciones formuladas anteriormente en el tiempo de la duda eran correctas.

En algunos versos más adelante, observamos que no sólo están convencidos sino que dicen que lo tienen «prouado» (v. 91), esto es, comprobado por ellos mismos, con lo que interpretamos que no simplemente han visto la señal sino que la han experimentado como verdad de fe. Por eso más adelante Melchior dice con convicción que «Sennal hace que es nacido / i in carne humana uenido» (v. 94-95). Pero, ¿cómo lo pueden saber y aprobar como verdad antes de «prouar» (poner a prueba) la identidad del Niño? ¿No se habían convencido en el final de la anterior escena Caspar y Baltasar de llevar a cabo la ingeniosa prueba formulada por Melchior? Aquí encontramos una aparente contradicción en la actitud de los Magos: tenerlo como verdad antes de haberlo puesto a prueba.

10. Las ediciones modernas se refieren a las siguientes: Miguel Ángel Pérez Priego (ed.) (1997): *Teatro Medieval 2 Castilla*, Barcelona, Crítica; Ana María Álvarez Pellitero (ed.) (1990): *Teatro Medieval*, Madrid, Espasa-Calpe; Ronald Surtz (ed.) (1983): *Teatro Medieval Castellano*, Madrid, Taurus; Fernando Lázaro Carreter (ed.) (1976): *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia (4.ª ed.).

Parece una contradicción pero tiene que haber una explicación que encaje con la trama de la obra. Después de contestar los Reyes a Herodes «Rei, uerdad te dezremos, / que prouado lo auemos» (vv. 90-91), los Magos no pueden contener su conmoción, seguramente de la experiencia que han tenido del milagro o la revelación divina, por eso sin que les haya preguntado nada Herodes al respecto, siguen explicándole: «Un strela es nacida. / Sennal face que es nacido / i in carne humana uenido» (vv. 93-95). Aquí mencionan la estrella nueva por primera vez en la corte de Herodes, quien sin poder resistir su curiosidad por conocer a su posible usurpador les pregunta: «¿Quánto í á que la uistes / i que la percibistis?» (vv. 96-97). Le contesta uno de los Magos:

tredze días á,
i mais non auerá,
que la auemos ueida
i bine percebida. (vv. 98-101)

El hecho de haberla observado durante casi dos semanas y tenerla bien estudiada como «estreleros» profesionales, implica su total convicción de la verdad, a la cual han llegado los Magos de repente, de una forma misteriosa. En la corte de Herodes, ellos ya no están perplejos como antes sino seguros de sí mismos de saber que ha nacido Dios, por lo que ya no necesitan probar la identidad del Niño empíricamente. Este texto, con tanto énfasis sobre el problema de la verdad (Deyermond, 1989: 187), es lógico que nos dé alguna pista para hallarla. Teniendo en cuenta que los Magos deciden realizar el viaje cada uno independientemente guiados por la estrella nueva y la perplejidad que mostraban hasta antes de entrar en la corte de Herodes, el precipitado convencimiento de la verdad posterior, y que el astro que aparece desde el principio es el que les ha dado la señal que les revela la verdad para poder interpretarla correctamente, la única manera de que los Magos lleguen al conocimiento de la verdad es a través de un milagro acaecido mediante esa nueva estrella misma en un momento concreto, momento de su experiencia de fe, y esto tiene que estar expuesto de alguna manera en la obra. Si la hipótesis es correcta, ¿cómo y cuándo han sabido la verdad? Esto no pudo ocurrir en la corte porque allí ya lo sabían. Necesariamente tuvo que ser antes de entrar en ella.

El único momento adecuado para que tenga lugar el milagro ante los Magos es entre los versos 72 y 73, o sea, entre la ingeniosa propuesta de Melchior y el parlamento «Andemos i así lo fagamos» de los dos Magos más escépticos. Se aprecia muy claramente en el manuscrito el signo gráfico de cinco puntos (en forma de cruz) que aparece entre estos versos. No podemos aquí profundizar sobre el problema de los signos, pero podemos deducir que en este caso concreto, ese signo no sólo indica un cambio de personaje, para lo cual el copista suele poner un punto entre los parlamentos de los Magos hasta el verso 72, sino algo más. Teniendo en cuenta una autocorrección del copista (Hilty, 1999: 236), es difícil suponer que lo haya puesto en un lugar indebido por más que falte sistematicidad en la manera de colocar los signos. En otras escenas, este mismo signo y los parecidos (con un punto menos o más) son colocados para indicar un cambio importante de interlocutor, por ejemplo de un Mago a Herodes, de Herodes a un rabí, o incluso dentro de los monólogos de las primeras escenas de los Magos para marcar una pausa. Esta pausa implica una transición temporal y espacial, parecido al *diple supra obelada*, explicado en «De Notis sententiarum» de *Etimologías*» (San Isidoro de Sevilla, 1982: 310-311), que casi nos sirve de acotación escénica, por la cual podemos captar perfectamente el transcurso irreal y mágico del viaje, y el cambio

espiritual de los Magos. Los cinco puntos que se marcan entre los versos en cuestión, también podemos suponer que son de la misma índole. Si los Magos saben la verdad en este signo, pueden situarse en otro día, en otro sitio y en otro estado de ánimo en el verso siguiente, creando así un microacto independiente entre versos, antes de entrar en la corte de Herodes, al igual que en las primeras escenas de monólogos.

Nos hemos preguntado anteriormente de qué se convencen Caspar y Baltasar antes de entrar en la corte de Herodes. En el «Andemos i así lo fagamos», que Senabre ha interpretado como el momento en que «se resuelve una situación de incertidumbre» (Senabre, 1976: 428) o también Teijeiro Fuentes piensa que Caspar «corrobora sus deseos de conocer el lugar y reafirma de este modo su decidido propósito de adoración» (Teijeiro, 1995: 485), percibimos la voluntad clara y decidida de los Magos de ponerse en camino no para hacer la prueba sino movidos por algún cambio que han sentido. Por consiguiente, antes de este parlamento los Magos experimentarían una especie de revelación divina ya que si no fuera mediante ella no sería posible su firme postura con respecto al Nacimiento en la siguiente escena, por el hecho de que hasta el verso 72 no pudieron resolver nada sólo con ver la estrella. El verbo «fagamos», no pensamos signifique «hagamos la prueba», sino «ofrezcamos los regalos», porque después de saber la verdad ya no necesitan hacer la prueba, sino que como exigencia de su fe han de ponerse en marcha para adorar al Niño y hacer la oblación, lo que encaja perfectamente con la «romería» que están llevando a cabo. El profesor Hilty dice que hay que suprimir el verso 73, porque es irregular desde el punto de vista métrico y de la rima, ya que no pertenece al texto dramático sino que es una acotación que no procede del original (Hilty, 1999: 236). Por el contrario, creemos que ha de quedarse ahí en su sitio porque es un parlamento imprescindible y clave en la obra.

Descubrimiento de la revelación en escena

No está puesto en la boca de nadie el término «revelación», en el sentido de que los Magos llegan a saber la verdad a través de un milagro al resolverse «la duda que anida en el alma colectiva de los tres Magos» (Hermenegildo, 1987: 55), con la confirmación del nacimiento divino, pero es concebible, como hemos visto. Por eso considera Wardropper que «each King cleary starts from a position of uncertainty, but finally persuads himself of the Christian truth» (Wardropper, 1955: 48) sin concretar cuándo se convence cada Mago de la verdad.

Para que tenga sentido la obra, la «revelación» ha de ser manifestada explícitamente, o mejor dicho, visualmente o escénicamente en un momento determinado. Es posible una representación en templos, cuyos espacios eran de función polivalente, donde se mezclaban el rezo y la diversión (Álvarez, 1985: 20). Una de las formas que podemos deducir a través del texto es utilizar la *estrella*. Sobre la función de ésta anota Viñes lo siguiente: «El signo indicador del prodigio, la estrella, símbolo de la luz, de la divinidad encarnada, pende sobre el drama sirviendo de introducción y motivación del tema» (Viñes, 1977: 499) y Díaz-Plaja piensa que: «el hecho de que la representación ofreciese el aliciente de montar una ingenua escenografía que presidía una brillante estrella en movimiento ayudaría a la difusión de este tema evangélico» (Díaz-Plaja, 1959: 109). En opinión de Cacho Blecua, «en la *Representación*, la aparición del astro no sólo debería propiciar una interpretación intelectiva, dogmática, sino que debería culminar con la

corroboración de la capacidad de los Reyes para interpretar las "señales"» (Cacho Blecua, 1995: 460), y pensamos que esto ocurriría entre los versos 72 y 73.

La utilización de la *estrella*, por tanto, es muy posible en la representación del *Auto*. En algunos dramas litúrgicos, colgada de una cuerda, se movía para que la siguieran los Magos, como lo explica Young al relatar el drama de Limoges: «A stella — presumably drawm on a string — guides the kings to the manger at Bethlehem» (Young, 1931: 42). De manera similar, en los *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo* sobre la fiesta de la epifanía que celebraron en su corte, ya a mediados del siglo XV, se narra que «el estrella que los guiaua, la qual yva por un cordel que en la dicha sala estaua» (Carriazo (ed.) 1940: 72). En Rouen, «above the alter hung a corona, a cluster of lights, as the star» aunque «there is no indication that a star moves», según Ogden (Ogden, 2002, 73). En Sion (Suiza), un niño llevaba delante de los Magos un *candelabrum* con tres cirios como si fuera una estrella (Ogden, 2002: 107).

Por otro lado, en las iconografías religiosas de aquella época, los Magos señalan a una estrella, a veces sujetada por un ángel (Mâle, 1913: 214). Marsan pone el ejemplo de la interpretación de una estrella brillante y clara como un ángel, en contraste con el diablo que era como una estrella negra y tenue, citando una obra castellana del siglo XV (Marsan, 1974: 277),[11] pero esto no nos obliga a que pensemos que no existiera tal tradición en la Castilla del siglo XII. En Leyenda Dorada, en la cual Santiago de Vorágine agrupa algunas de las tradiciones existentes de los Reyes Magos, se recoge una tradición, según la cual, los Magos «vieron un astro que por encima del monte avanzaba hacia ellos, y quedaron sumamente sorprendidos al advertir que al aproximarse al sitio en que se encontraban, la estrella se transformaba en la cara de un niño hermosísimo con una cruz brillante sobre su cabeza; su sorpresa fue aún mayor al oír que la estrella hablaba con ellos» (Vorágine (ed.) 1982: 93). Esta obra, a pesar de que fue escrita en el siglo XIII, posterior a nuestra pieza, la tradición que recoge es del pseudo-Crisóstomo, quizá ya del siglo VI o posterior (Sturdevant, 1973: 26). En el Evangelio árabe de la Infancia, traducción «bastante bastardeada», según Santos Otero (2003: 301) del original siríaco, también comenta sobre la estrella en forma de ángel y dice así: «Y en la misma hora se les apareció un ángel que tenía la misma forma de aquella estrella que les había servido de guía en el camino» (Santos Otero, 2003: 37). También Young considera que «The ancient belief that a special guiding star rises at the birth of important persons is reflected in the patristic tradition that the Star of Bethlehem was a special creation of a particular nature, such as an unusual form of angel» (Young, 1931: 31).

Dado que existe una relación entre la iconografía religiosa, la literatura y otras artes como el teatro, ya que los puntos de partida doctrinales eran idénticos para todos los artistas (Blecua, 1995: 447-448), es posible que la estrella de nuestro *Auto* se representara o bien de forma similar a otros dramas litúrgicos o utilizando la ecuación ángel=estrella. El texto dice: es una estrella recién nacida pero no está en el cielo. Baltasar no sabe quién la trae o quién la tiene. La podría tener como un *candelabrum* un ángel delante

11. Mohedano Hernández, José María (ed.) (1951): *El Espéculo de los legos*, Madrid, CSIC., p. 378. «un monje de la Orde del Çistel que hauia nonbre Girardo, auia tal graçia que veya al ángel en semejanza de estrella muy clara sobre el ome justo, e en semejança de estrella negra sobre los non justos».

de los Magos, y en el momento culminante de la revelación los iluminaría como si les diera la señal para poder interpretar la verdad. La presencia del ángel sería útil teniendo en cuenta que la gran mayoría de las narraciones en las que aparecen ángeles son destinadas a moralizar a los fieles (Marsan, 1974: 276) y que no era nada extraño que apareciera un ángel en los dramas litúrgicos medievales (Ogden, 2002: 107). De hecho el drama del *Ordo Stellae* que aparece en el *Fleury Playbook* que se representaba desde el siglo XII, un ángel aparece en una torre para avisar a los Magos que regresen a su patria por otro camino diferente (Ogden, 2002: 78).

Otra forma de expresar la «revelación» es mostrar a los Magos la imagen del Nacimiento previamente escondida, tirando del telón en un momento dado con la ayuda de un ángel o de las comadronas. En un drama litúrgico de Nevers, ya en el siglo XI, o en Montpellier en el XII, son las comadronas quienes tenían el importante papel de mostrar la imagen del Niño a los visitantes, en este caso a los Magos y a los congregados (Ogden, 2002: 110). No sabemos si es nuestro *Auto* una obra completa o fragmentaria, pero es posible tener una imagen del Nacimiento, incluso de un Nacimiento viviente, detrás del telón, y exponérsela a los Magos de repente, no sólo a la hora de visitar al Niño, sino también en el momento de la «revelación» al que nos hemos referido.

Son éstas, unas meras sugerencias de quien suscribe, que aún están a falta de corroborar y todavía nos siguen suscitando infinitos problemas que resolver, a pesar de tratarse tan sólo de 147 versos. Sin embargo creemos que gracias a la «revelación», se da en los Magos una transformación espiritual y de creencia, dentro de un transcurso temporal y espacial, y por fin, resueltos de la duda, ellos mismos son capaces de presentar al público a Dios hecho carne, cobrando así pleno sentido el tema de la Adoración de los Magos.

La «revelación» se ha de manifestar explícitamente, es decir, en un escenario, y de este modo comprendemos el vínculo entre la actitud dubitativa y el convencimiento total de la verdad, la firmeza en la fe de los Magos. En conclusión, la obra no está destinada para una mera lectura como sostenía Axton (1974: 105),[12] porque si fuera sólo para lectura, la «revelación» no tendría ningún sentido ni se podría percibir por medio de ella, sino para una representación aunque no haya ninguna rúbrica ni indicación de nombres de los interlocutores ni de la música.

Aunque hasta hace poco no había noticia con respecto a los dramas litúrgicos del *Ordo Stellae* en Castilla medieval, ahora ya sabemos que en León hubo representaciones de los Magos, según los documentos publicados por Manuel García Anta (García, 1984: 112-116). En la Castilla medieval sí había una base para la creación teatral como la de nuestro *Auto*.

Por otro lado, el *Auto* puede tener conexiones con dramas escolares y no sólo con la liturgia de Epifanía, como comentaba el profesor Gómez Moreno en una reseña hace años (Gómez, 1998: 455-459). De hecho, nos sorprende la gran similitud entre el grito de Herodes «Idme por mios abades / i por mis podestades / i por mios scriuanos

12. De la misma opinión Ángel Gómez Moreno (1991): *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, p. 70.

i meos gramatgos i por mios streleros i por mios retóricos» (vv.119-124) del *Auto*[13] y la exclamación del rey Baltasar de la obra *Danielis Ludus*: «Uocate mathematicos, / caldeos et ariolos. Aruspices inquirite et magos introducite» (Astey (ed.), 1995: 152). Éste último, sostienen algunos investigadores, que fue escrito a mediados del siglo XII por estudiantes de Beauvais (Young, 1930: 290-306; Astey, 1995: 27). Como vemos, la corte que presenta Herodes en el *Auto* tiene un toque medieval (Díaz-Plaja: 1959, 117). Pero ambas obras tiene algo común: están escritas en el mismo siglo y para representarse durante las fiestas de Navidad. Es curioso que el *Ludus* termina con una proclamación del ángel que anuncia el mensaje del nacimiento de Cristo en Belén (Astey, 1995: 178). Si encontramos en efecto dicha conexión, podríamos esclarecer el origen del autor de la obra y por qué apareció por primera vez la palabra «retórico» en castellano en este texto (Faulhaber, 1972: 61).

13. Sobre la interpretación de la imagen de Herodes en la literatura española ver María Rosa Lida de Malkiel (1977): *Herodes: su persona, reinado y dinastía*, Madrid, Castalia. Lida de Malkiel dice que en el tiempo de Herodes en el que invadía la idea mesiánica por todo el Imperio, «no concebían al Mesías como un rey liberador o salvador [...], sino —igual que siglos antes Jeremías— como un tirano extranjero que depuraría a Israel por el padecimiento» (p.28). En la última escena del *Auto de los Reyes Magos*, en la famosa disputa de los rabíes, uno de ellos dice: «Non entendes las profecías, las que nos dixo Ieremías. ¡Par mi lei, nos somos erados!» (vv.140-143). Posiblemente se da cuenta este rabí que Herodes no era designado como Mesías por las profecías sino, que al igual que en la interpretación aceptada por el cristianismo, simplemente como un «usurpador extranjero que preludia el advenimiento del verdadero Salvador de Israel» (p.30), Salvador que acaba de nacer. La cita de Jeremías del *Auto*, no sólo evoca el anuncio de una nueva alianza (Weiss, 1980-1981: 130), sino que hemos de pensar que es introducida también como prueba del cumplimiento de la misma. Con esta referencia al Antiguo Testamento se ayuda a que los judíos puedan comprender con más facilidad la continuidad con las escrituras y acepten así a Jesús como Mesías, que es la verdad proclamada por los Reyes Magos.

Bibliografía

Alvar, Manuel (ed.) (1965): *Libro de la infancia y muerte de Jesús*, Madrid, CSIC.

Álvarez Pellitero, Ana María (1985): «Aportaciones al estudio del teatro medieval en España», *Crotalón*, 2, pp. 13-35.

— (ed.) (1990): *Teatro Medieval*, Madrid, Espasa-Calpe.

Amador de los Ríos, José (1863): *Historia crítica de la literatura española*, III, pp. 23-29 y 655-660 (Edición facsímil, Madrid, Gredos, 1969)

Anónimo (1951): *El Espéculo de los legos*, (ed. José María Mohedano Hernández), Madrid, CSIC.

Astey, Luis V. (ed.) (1995): *Los tres dramas de Hilario y otros tres damas temáticamente afines*, México, UNAM.

Axton, Richard (1974): *European drama of the early Middle Ages*, Londres, Hutchinson University Library.

Cacho Blecua, Juan Manuel (1995): «La *Representación de los Reyes Magos*: Texto literario y espectáculo religioso» in *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, pp. 445-461.

Carriazo, Juan de Mata (ed.) (1940): *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (Colección de Crónicas españolas)*, Tomo III, Madrid, Espasa-Calpe.

Cátedra, Pedro M.(2000): «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», in *Actas del XIII Congreso de la AIH*, I, Madrid, Castalia, pp. 3-28.

Chambers, E.K.(1903): *The Medieval Stage* (reimpresión: Nueva York. 1996).

Cioba, Miranda (1993): «El símbolo ambivalente del poder en el *Auto de los Reyes Magos*», *Revista de Filología Románica*, X, pp. 327-336.

Deyermond, Alan (1989): «El *auto de los reyes magos* y el renacimiento del siglo XII», in *Actas del IX Congreso de la AIH*, I, Frankfurt, pp. 187-194.

Díaz-Plaja, Guillermo (1959): «El *Auto de los Reyes Magos*», *Estudios Escénicos*, IV, pp. 99-126.

Donovan, Richard (1958): *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies.

Entwistle, W. (1925): «Old Spanish Hamihala», *Modern Language Review*, XX, pp. 465-466.

Espinosa, Aurelio M. (1915): «Notes on the versification of *El Misterio de los Reyes Magos*», *Romanic Review*, 6, pp. 378-401.

Faulhaber, Charles (1972): *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*. University of California Press, Berkeley — Los Angeles — Londres.

Ferrario de Orduna, Lilia E. (1988): «Texto dramático y espectador en el teatro castellano primitivo», in *Studia Hispanica Medievalia*, II, Buenos Aires, pp. 31-44.

Foster, David W. (1967): «Figural Interpretation and the *Auto de los Reyes Magos*», *Romanic Review*, LVIII, pp. 3-11.

García Anta, Manuel (1984): «Dos piezas religiosas medievales (El Bierzo-León)», *Tierras de León*, 54, pp. 112-116.

García de la Fuente, Olegario (1980): «Vocabulario bíblico del *Auto de los Reyes Magos*», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 2-3, pp. 375-382.

Gómez Moreno, Ángel (1991): *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus.

— (1998): «Reseñas de *Los tres dramas de Hilario y otros tres dramas temáticamente afines* (ed. Luis Astey V), México, UNAM, 1995», *NRFH*, 46, pp. 455-459.

HARDISON, O.B. (1965): *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore.

HAUF I VALLS, Albert G. (1994): «L´*Adoració dels Reis Mags*: La supervivència del misteri litúrgic en el teatre popular valencià i mallorquí i l´*Auto de los Reyes Magos* castellà», in *Cultura y representación en la Edad Media*, pp. 101-123.

HERMENEGILDO, Alfredo (1988): «Conflicto dramático *vs* liturgia en el teatro medieval castellano: el *Auto de los Reyes Magos*», in *Studia hispanica medievalia*, II, Buenos Aires, pp. 51-59.

HILTY, Gerold (1981): «La lengua del *Auto de los Reyes Magos*», in *Logos semantikós: studia linguistica in honorem Engenio Coseriu*, V, Berlin, pp. 289-232.

— (1983-1986): «El *Auto de los Reyes Magos*: prolegómenos para una edición crítica», in *Philologia hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, III, pp. 221-232.

— (1999): «El *Auto de los Reyes Magos*, ¿enigma literario y lingüístico?», in *Actes del VII Congrés de l´Associació Hispànica de Literatura Medieval*, II, pp. 235-244.

HOOK, David y Alan DEYERMOND (1983): «El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», *Anuario de Estudios Medievales*, XIII, pp.269-278.

KERKHOF, Maxim P.A.M. (1979): «Algunos datos en pro del origen catalán del autor del *Auto de los Reyes Magos*», *Bulletin Hispanique*, LXXXI, pp. 281-288.

KIRBY, Carol Bingham (1988): «Consideraciones sobre la problemática del teatro medieval castellano», in *Studia Hispanica Medievalia*, II, Buenos Aires, pp. 61-69.

LAPESA, Rafael (1954): «Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor», in *Homenaje a Fritz Krüger*, II, Mendoza (recogido en *De la Edad Media a nuestros días: Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 37-47).

— (1983): «Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*», in *Miscel·lània Aramon i Serra*, Barcelona, pp. 277-294 (recogido en *Estudios de historia lingüística española*, 1985, pp. 138-156).

LÁZARO CARRETER, Fernando (ed.) (1976): *Teatro Medieval*, Madrid, Castalia (4.ª ed.)

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1977): *Herodes: su persona, reinado y dinastía*, Madrid, Castalia.

LÓPEZ MORALES, Humberto (1968): *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá.

— (1990): «El *Auto de los Reyes Magos*, un texto para tres siglos», *Ínsula*, 527, pp. 20-21.

MACDONALD, G.L. (1964): «Hamihala, a Hapax in the *Auto de los Reyes Magos*», *Romance Philology*, XVIII, pp. 35-36.

MÂLE, Émile (1913): *Religious Art in France of the Thirteenth Century* (reimpresión: Nueva York, 2000).

MARSAN, Rameline E. (1974): *Itinéraire espagnol du conte médiéval, VIIIe — XVe siècles*, París, Klincksieck.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1990): *Auto de los Reyes Magos, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4, pp. 453-462.

MOLHO, Maurice (1988): «A propos de l´*Auto de los Reyes Magos*», in *Hommage à Bernard Pottier*, II, París, pp. 555-561.

OCÓN ALONSO, Dulce, y Paloma RODRÍGUEZ-ESCUDERO SÁNCHEZ (1989): «Los Magos de Oriente, santos patrones y peregrinos a través de una portada de Santa María de

Uncastillo (Zaragoza)» in *VI Congreso Español de Historia del Arte. Los caminos y el arte. Actas*, III, Santiago de Compostela, pp. 95-105.

Ogden, Dunbar H. (2002): *The staging of drama in the medieval Church*, Delaware.

Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.) (1997): *Teatro Medieval 2 Castilla*, Barcelona, Crítica.

Regueiro, José M. (1977 a): «Rito y popularismo en el teatro antiguo español», *Romanische Forschungen*, 89, pp. 1-17.

— (1977 b): «El *Auto de los Reyes Magos* y el teatro litúrgico medieval», *Hispanic Review*, XLV, pp. 149-164.

Rodríguez Velasco, J. (1989): «Redes temáticas y horizontes de expectativas: observaciones sobre la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», *Vox Romanica*, 48, pp. 147-152.

San Isidoro de Sevilla (1982): Etimologías, I (eds. José Oroz Reta, Manuel A. Marcos Casquero), BAC. 433.

Santos Otero, Aurelio de (ed.) (2003): *Los Evangelios Apócrifos*, BAC. 148 (reimpresión).

Senabre, Ricardo (1977): «Observaciones sobre el texto de *Auto de los Reyes Magos*», in *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, I, pp. 417-432.

Shergold, N.D. (1967): *A History of the Spanish Stage in Spain from Mediaeval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford.

Shoemaker, W.H. (1935): *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth Centuries* (reimpresión: Connecticut, 1973).

Solà-Solé, José M. (1975-1976): «El *auto de los Reyes Magos*: ¿impacto gascón o mozárabe?», *Roman Philology*, 29, pp. 20-27.

Soldevilla, I. (1985): «Para aclarar la controversia en torno al llamado *Auto de los Reyes Magos*», in *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, II, Madrid, Gredos, pp. 475-481.

Sturdevant, Winifred (1927): *The Misterio de los Reyes Magos. Its Position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings*, Baltimore (reimpresión: Nueva York — Londres, 1973).

Surtz, Ronald (ed.) (1983 a): *Teatro Medieval Castellano*, Madrid, Taurus.

— (1983 b): «El teatro en la Edad Media», in Díez Borque, José M. (ed.)(1983): *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, pp. 61-154.

Teijeiro Fuentes, Miguel Á (1995): «El *Auto de los Reyes Magos*: Consideraciones para una lectura y edición del texto», *Anuario de Estudios Filológicos*, XVIII, Universidad de Extremadura, pp. 463-497.

Vicente, Arie (1991): «*Auto de los Reyes Magos*: Cultura y teatralidad», *Anuario Medieval*, III, pp.249-263.

Viñes, Hortensia (1977): «El *Auto de los Reyes Magos* desde el punto de vista de la significación», *Príncipe de Viana*, 38, pp. 493-504.

Vorágine, Santiago de la (2002): *La leyenda dorada*, 1 (trad. José Manuel Macías), Madrid, Alianza (11ª reimpresión).

Wardropper, Bruce W. (1955): «The dramatic texture of the *Auto de los Reyes Magos*», *Modern Language Notes*, 70, pp. 46-50.

Weiss, Julian (1980-1981): «The *Auto de los Reyes Magos* and the Book of Jeremiah», *La Corónica*, IX, pp. 128-131.

Young, Karl (1933): *The Drama of Medieval Church*, II, Oxford.

El teatre català tardomemdieval: una esplendor literària i escenogràfica

Ferran Huerta Viñas
Universitat Autònoma de Barcelona

Les diverses temàtiques que enriquiren les representacions nadalenques medievals als Països Catalans i, en conseqüència, també el drama tardomedieval, foren d'una varietat extraordinària. I ho són, especialment, si les comparem amb les que són presents a les peces equivalents de la resta de la Peninsula que s'han conservat. Aquesta riquesa temàtica esdevé, a més a més, el determinant que produeix una escenografia igualment complexa i espectacular.

A tall d'exemple, recordem el que diu Joan Mas i Vives al seu recentment publicat *Diccionari del teatre balear* (primer volum) sota el registre «Consuetes de Nadal»: La *Consueta de la Nativitat de Jesús Crist* —segons ell la més interessant de tot el conjunt de peces des del punt de vista literari, opinió ja manifestada prèviament per Josep Romeu i Figueras en els seus estudis d'aquesta peça— comença l'acció amb l'episodi de la Sibil·la i l'Emperador, continua tot centrant-se en el tema de l'anada de la Sagrada Família a Betlem i en les escenes de pastors i dedicant un considerable nombre de versos als diàlegs entre Josep i el nebot Joanet —en realitat Sant Joan Baptista—, els quals tracten de temes tan diversos com el dels dubtes de Josep en veure l'embaràs de la Verge o el de la Creació i caiguda de l'home com a conseqüència del Pecat Original. Una barreja temàtica que, com veiem, agrupa tradicions folklòriques juntament amb matèria de polèmica cultista. Però el que ara ens interessa més remarcar és l'alt nivell humorístic i el to còmic d'aquests diàlegs, mai assolit en cap dels altres textos coetanis a aquest que pertanyen al mateix cicle de Nadal. La riquesa lèxica, junt amb la gran originalitat de les idees d'ambdós personatges, dóna al diàleg una vivacitat i un humor totalment propis d'un text dramàtic «d'autor». La tan encertada combinació de registres religiosos i profans crea igualment uns diàlegs de pastors força allunyats dels esquemàtics i impersonals intercanvis que acostumem a trobar en les altres peces. En aquesta els Pastors són més realistes (amb noms diferents dels tradicionals Tonet, Tomeu i Pasqual) i semblen extrets d'una peça profana més moderna. El nivell literari del text arriba a una de les seves cotes més altes quan el diàleg entre Josep i Maria, durant el seu desplaçament a Betlem, utilitza una composició de tipus «cançó de malmaridada», fent un «contrafactum» en forma sacra.

Veiem, doncs, que l'enriquiment temàtic de les peces nadalenques —deixant de banda els episodis bíblics o apòcrifs d'expectació messiànica, com ara els dels Pecats i la caiguda d'Adam o el de la Sibil·la i l'Emperador, que ja són prou coneguts i han estat força estudiats per investigadors com Josep Romeu i Figueras— ha anat obrint nous camins de creativitat literària gràcies a la interacció del germen medieval de la cançó popular, de les tradicions llegendàries o apòcrifes, etc., i ha fet que els textos medievals finalitzessin en aquesta complexa i bigarrada barreja de mostres literàries que són a mig camí entre la literatura poètica profana i la religiosa paralitúrgica. En un mateix text s'han reunit ambdues vessants creatives tot resultant-ne un producte artístic que ha recorregut una llarga distància des dels seus simples origens parenètics per als fidels de l'església a la nit de Nadal.

Però hi ha altra peça que m'interessa remarcar avui com a exemple idoni de complexitat escenogràfica tardomedieval i es tracta de la primera de les dues peces d'Adoració de Mags que conté el manuscrit mallorquí de Llabrès. A primera vista sembla un episodi de desenvolupament temàtic molt semblant al de l'*Auto de los Reyes Magos*, però amb la gran diferència de no ser fragmentari i de recollir tots els miniepisodis que conformen la temàtica epifànica canònica i apòcrifa alhora, tot composant la mostra medievalitzant més rica i arrodonida que s'ha conservat d'aquest tema en el conjunt de la Peninsula.

En l'homenatge al professor Luis Quirante que va editar la Universitat de València hi vaig col·laborar amb un breu estudi relatiu a les característiques de les peces catalanes d'Adoració de Mags i allà ja vaig fer esment de les diferències que separaven aquesta Consueta i la seva germana mallorquina de la peça del Corpus de València, el *Misteri del Rey Herodes*. Aquest text, malgrat conservar la mateixa estructura temàtica de les peces mallorquines, és més tardà i de característiques processionals, la qual cosa fa que hi entrin diversos components que ara no és adient comentar per manca de temps o espai, ja que volem concentrar-nos en l'anàlisi de la peça més característicament tardomedieval, la primera *Consueta dels tres Reis d'Orient*.

Els seus 27 moments argumentals —també descrits a l'esmentat Homenatge— generen una complexitat escenogràfica absolutament característica de l'escenari múltiple horizontal del drama medieval, per continuar emprant la terminologia del professor William Shoemaker.

Així com a l'*Auto de los Reyes Magos* no hi ha més de dos o tres llocs escènics per a la seva representació, ja que no han perviscut les escenes d'adoració de Jesús, ni la fugida a Egipte, ni la degolla dels Innocents, en canvi en aquest text mallorquí hi trobem el conjunt de miniepisodis de forma íntegra, amb la qual cosa el nombre de desplaçaments dels personatges, així com el de les aparicions angèliques, fa la representació molt més variada i vistosa pel que fa a espectacularitat. En efecte, en una extensió de només 309 versos l'acció conté una gran varietat de canvis de lloc escènic i d'intervencions breus de personatges secundaris, els quals fan que la representació sigui gens monòtona o molt viva. El desenvolupament argumental es podria subdividir així: 1) la breu intervenció monologada del profeta Balaam per tal d'anunciar l'aparició de l'estel de Natzaret, 2) l'aparició conjunta dels tres Reis, amb l'estel que els guia, 3) primera intervenció de l'Àngel, que aconsella els de Reis seguir l'estel que els portarà fins a on es troba el nadó, 4) cant joiós dels Reis, que entonen en llatí l'himne del Magnificat mentre van seguint l'estel, 5) la sobtada desaparició de l'estel, amb la subsegüent

decisió dels Reis d'anar veure Herodes per tal d'obtenir informació d'ell, 6) trobada dels Reis amb els servidors d'Herodes, 7) arribada dels servidors davant Herodes, qui els prega facin passar a presència seva els visitants, 8) entrevista dels Reis amb Herodes, el diàleg de la qual gira entorn al motiu del viatge dels monarques, 9) ordres d'Herodes als servidors perquè vagin a cercar els Rabins a la Sinagoga, 10) l'acceptació dels Rabins de les ordres del rei, tot encaminant-se cap al seu palau, 11) moment en què Herodes els confia la preocupació que ha sentit en escoltar les noves que li han comunicat els Mags, amb la subsegüent decisió dels Rabins de consultar els llibres sagrats, 12) la consulta d'aquests llibres i la descoberta en ells de la profecia del Salvador, cosa que comuniquen al rei, tot dient-li que aquest haurà de nèixer a Betlem, 13) Herodes ho notifica als Reis i els demana que tornin a veure'l a ell després de la visita al nou rei, 14) camí de Betlem, els Reis retroben l'estel que havien perdut, 15) a l'estable, Josep i Maria veuen acostar-se els tres misteriosos personatges, tot preguntant-se qui poden ésser, 16) l'arribada dels Reis a l'estable, on es pregunten si serà aquest el lloc indicat, cosa que comproven un cop hi entra Baltasar i aquest veu a Maria, tot sortint de nou per a comunicar-ho als seus altres companys de viatge, 17) la decisió dels Reis d'entrar tots a l'estable, on saluden la Verge, adoren Jesús i li lliuren els presents que li porten, 18) monòleg de Maria en el que aquesta reflexiona sobre la natura excepcional del Salvador i sobre la mort que li espera, 19) els Reis s'acomiaden de Maria, tot deixant l'estable després que ella els hagi beneït, 20) nova aparició de l'Àngel als Reis per dir-los que no tornin a veure Herodes, ordre que ells obeeixen, tot anant-se entonant cants d'alegria, 21) torna a aparèixer l'Àngel, i ara ho fa a Josep, per tal d'advertir-li que prengui la Verge i Jesús i vagi amb ells a Egipte, evitant així la fúria d'Herodes, 22) Josep es plany del viatge per motiu de la seva vellesa, però prepara la Verge per posar-se en camí cap a Egipte, 23) Herodes, al seu palau, es pregunta què s'haurà fet dels Reis i envia un servidor a Betlem per tal que s'assabenti del què ha passat, 24) Belrean, el servidor, es troba pel camí a Aaron, el qual li diu que els Reis ja han marxat d'allí, i tots dos decideixen anar a comunicar-ho a Herodes, 25) després de sentir les noves, Herodes, desesperat, dóna ordres als Cavallers per a que facin matar tots els infants de Judea i, com a primera víctima, fa que executin el seu propi fill petit, 26) els infants són degollats i, tot seguit, els Cavallers informen Herodes del compliment de les seves ordres, i, per últim, 27) el moment en què les mares dels infants es lamenten desesperades i una d'elles, Raquel, pronuncia una maledicció contra Herodes, paraules amb les quals finalitza la representació.

Vist aquest desenvolupament argumental de la peça, és evident que el seu espai escènic precisava d'un gran nombre de llocs on representar aquests 27 moments temàtics: el palau d'Herodes, la Sinagoga, l'estable, etc., però a més totes aquelles escenes que no s'esdevenien en aquests llocs (les aparicions de l'Àngel, els desplaçaments dels Reis o els servidors, l'aparició i desaparició de l'estel, la matança dels Innocents, el plany de les mares, etc.) deurien ocupar altres espais del temple, incloent possiblement el «corredor» o enllaç entre els diferents cadafals. L'escenari de la representació, per tant, és d'una gran varietat horitzontal, constituint un dels millors exemples d'aprofitament de l'espai eclesiàstic per la funció representacional de la temàtica nadalenca. Ara bé, si per una banda no posseeix la complexitat escenogràfica de l'espai vertical que trobàvem a les consuetes nadalenques amb escenes d'Infern amb dimonis, sí hem de remarcar que les escenes d'aparició i desaparició de l'estel, amb la seva tramoia tan espectacular, deurien

causar un gran impacte en el públic. Igualment, les escenes de degolla dels Infants serien representades amb l'acostumat verisme de la sang pintada, tal com s'esdevé al misteri valencià de la processó de Corpus abans esmentat. En conjunt, doncs, podem apreciar com la temàtica nadalenca, a nivell representacional, arribà a un punt de gran riquesa visual i gran varietat escenogràfica, punt ben allunyat de la simplicitat tan esquemàtica dels primers drames d'adoració de Pastors o de Reis de la nit de Nadal medieval.

La mort del traïdor Judes com a antítesi de la mort redemptora de Crist en el teatre medieval català i europeu

Lenke Kovács
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

La representació iconogràfica narrativa més antiga d'una Crucifixió que coneixem avui dia correspon a una placa d'ivori que amb d'altres tres relleus de la Passió originàriament devia decorar les quatre bandes d'un petit cofre. Aquesta obra, probablement feta a Roma al voltant del 420-30, es conserva actualment al Museu Britànic de Londres.[1] El suïcidi de Judes hi figura en clara contraposició a la mort en creu de Jesús. El deixeble traïdor hi és representat amb el cos sense vida, balancejant-se pels aires i amb la bossa dels trenta diners per terra. El mestre, en canvi, hi apareix amb els ulls oberts i ple del vigor majestàtic que caracteritza el Crist triomfant. Malgrat el contrast evident, ambdós personatges s'inscriuen en un mateix context soteriològic: Segons el credo cristià, la mort de Jesús redimeix la humanitat i la traïció de Judes forma part del pla diví de la salvació. En el relleu d'ivori, aquest missatge es pot deduir d'un petit detall que uneix l'escena del suïcidi amb la de la Crucifixió:[2] A la branca de l'arbre que s'inclina pel pes del penjat cap a la Creu es distingeix un ocell que alimenta les seves cries, com a símbol de la vida nova que neix de la mort de Jesús. Podem observar, doncs, com la caracterització de Judes en aquesta primerenca mostra iconogràfica no té connotacions negatives més enllà del que es pot esperar de la representació d'un suïcidi.

Al llarg del primer mil·leni de l'era cristiana, l'abstenció d'una valoració ètica del personatge de Judes també es pot observar en les representacions artístiques d'altres escenes del relat de la Passió. Així veiem, per exemple, com el traïdor sol participar durant el Sant Sopar en el lavatori que Jesús administra als apòstols com a mostra de la seva humilitat. L'evangeli de Joan (13, 1-20), l'únic dels canònics que recull aquest motiu, no especifica si Judes és exclòs de l'ablució. Els exegetes que, seguint Orígenes, així ho interpreten, consideren que Jesús, dient

1. La peça està catalogada amb el núm. M&ME 1856,6-23,5 (Departament of Medieval and Modern Europe) i té les mides de 7,5 cm x 9,8 cm.

2. El panell al·ludit pot visualitzar-se en la següent adreça:
http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pe_mla/p/panel_from_an_ivory_casket_th.aspx

als seus deixebles «No tots sou nets» (Jo 13, 10), dóna a entendre que el traïdor no es podrà beneficiar de l'acte purificador (Puchner, 1991: 74). En la tradició teatral, en canvi, veiem com Judes pot ser fins i tot el primer a qui Jesús renta els peus.[3]

Una explicació per aquest tracte privilegiat, postulat per Crisòstom, es troba en una breu obra didàctica de finals del s. XIV o principis del XV, provinent del monestir de Sant Cugat del Vallès i editada per Miquel i Rossell (1936: 322). En aquest text semidialogat, la Mare de Déu explica que Jesús rentà primer els peus a Judes per fer-lo penedir-se de la traïció que, seguint la cronologia dels sinòptics, l'Iscariot havia portat a terme abans del Sant Sopar.[4]

La integració de Judes en el pla de la salvació també es manifesta en l'aurèola de santedat. La iconografia bizantina li concedeix aquest atribut pel fet de pertànyer al cercle de deixebles escollits per Jesús en representació de les dotze tribus d'Israel.[5] En l'art occidental, en canvi, en els pocs casos en què el traïdor apareix nimbat, l'aurèola acostuma a ser fosca o negra (Réau, 1957: 413).[6] En aquest context, convé recordar que el 1597, els organitzadors de la Passió de Lucerna s'interrogaven sobre la idoneïtat de dotar el personatge de Judes d'un nimbe i que es decantaven per no fer-ho. Així, en les notes de Renwart Cysat es llegeix: «Ob Judas ouch ein schyn habe wie die andern Apostel? Man acht, dz nein».[7] A més, el director especifica que els altres deixebles no havien de portar aurèola fins després de la seva conversió i que a l'inici havien d'anar vestits com a ciutadans jueus: «Die übrigen [...] habent ouch alle ire schyn, doch erst nach der bekörung, darvor aber ouch wie Jüdische burger» (1597, ms. 172, v. fol 187r, cf. Evans, 1943: 205). A la Passió d'Oberammergau, en canvi, es documenta per l'any 1662, que un àngel desposseeix Judes del seu nimbe durant el Sant Sopar en el moment de la seva defecció (Dinzelbacher, 1977: 29).[8]

Un recurs escènic ben curiós per marcar l'instant en què el diable s'apodera de Judes, es troba a la Passió de Donaueschingen (1480), on llegim: «ietz sol iudas ein swartzen vogel by / den füssen in daz das mull nemen das es / flocke» (v. 1864 rúbr., Touber,

3. És el cas, per exemple, de la Passió de Sainte-Geneviève (mitjans s. XIV, vv. 937ss., ed. Runnalls, 1974), de la d'Arnoul Gréban (c. 1450, vv. 17985ss., ed. Jodogne 1965-1983) i de la de Semur (1488, vv. 6011ss., ed. Roy, 1903-1904).

4. De les quatre consuetes mallorquines del Dijous Sant, només en l'última la traïció és anterior a la Cena (Ms. 1139, Biblioteca de Catalunya, consueta 42, foli 178r). Les altres tres, en canvi, segueixen l'evangeli de Joan (13, 21-30), segons el qual Judes no ven Jesús als grans sacerdots fins després d'haver participat en l'Àgape (vid. consueta 19, foli 73v; consueta 27, foli 105v i consueta 38, foli 164r).

5. Recordem en aquest context una perícope de Mateu (19, 28), en què Jesús anuncia als deixebles que «asseguts en dotze trons, faran de jutge sobre les dotze tribus d'Israel». El passatge paral·lel de Lluc (22, 30), en canvi, no especifica que el nombre de trons serà dotze, cosa que alguns exegetes han interpretat com a indici que el traïdor quedarà exclòs d'aquesta profecia (Klauck, 1987: 36). De totes maneres, el dotzè ocupant del tron també podria ser el deixeble escollit en substitució de Judes, que en català es diu històricament Macià, tal com està documentat a la *Vides de sants rosselloneses* (Kniazzeh/Neugaard/Coromines, 1977: II, 282). Això no obstant, l'Associació Bíblica de Catalunya tradueix el nom per Maties (Actes 1, 26), forma introduïda modernament a la llengua per influència castellana (cf. DCVB).

6. Només molt ocasionalment el nimbe de Judes no es diferencia dels que porten els altres deixebles; així, per exemple, en la xilografia de l'ablució provinent de Nuremberg (1495, A. Koberger, «Schatzkästlein», Hamburg Kupferstichkabinett, cf. Kirschbaum, 1968: 70).

7. «Si el Judes també havia de tenir una aurèola com els altres apòstols? Es va considerar que no.»

8. Un exemple iconogràfic paral·lel es troba en els frescos d'Asinu a Xipre (1105/06) que mostren un Judes que combrega nimbat al costat d'un Judes que marxa del cenacle sense l'aurèola (Puchner, 1991: 76).

1985: 141).[9] Que el diable adopti la forma d'un ocell negre per prendre possessió de Judes és una interpretació de Joan (13, 27) que, com a motiu iconogràfic, es documenta ja des de l'any 840.[10] Com a variants, hi pot aparèixer un ocell roig,[11] un gripau[12] o un dimoniet.[13] Aquest últim es pot veure traduït a l'escenari en el personatge de Satanàs que es presenta al cenacle per incitar Judes a la traïció.[14]

La dramatúrgia medieval encara es fa ressò d'un altre motiu iconogràfic de llarga tradició per desprestigiar el personatge de Judes: mitjançant l'episodi del peix robat,[15] documentat a partir del s. x,[16] l'esmentada Passió de Sainte-Geneviève, com també el poema en prosa, la Passió segons Gamaliel (s. xiv), caracteritzen el traïdor com a golafre que aprofita un moment desapercebut durant el Sant Sopar per augmentar clandestinament la ració de menjar que Jesús li tenia assignat (Roy, 1903-1904: 29*, 333).

Una actitud especialment reprovable és la falsedat amb què, en algunes representacions escèniques, l'Iscariot promet a la Mare de Déu o a Jesús mateix que protegirà el seu mestre quan, en realitat, està a punt de trair-lo. Així, per exemple, en la segona de les Passions mallorquines, la Maria es dirigeix al deixeble encomanant-li el seu Fill amb les paraules: «Judes, germà, per caritat / tingues-me per recomanat / lo meu fill y mestre teu; / també ho dich a tots arreu.» I com a resposta a aquesta petició de la Mare de Déu, el deixeble promet: «Senyora, no us hi cal pensar / que jo no el tinc, cert, de deixar. / Fiau de mi, en veritat, / que sempre estaré al seu costat.» (Consueta 38, foli 163v). Recordem que Judes fa aquesta promesa poc abans d'entregar el seu mestre als botxins, cosa que fa encara més condemnable el seu acte.[17]

Segons Mateu i Marc, la unció de Betània és el desencadenant de la deslleialtat de Judes: En aquests dos evangelis, Judes denuncia Jesús davant dels grans sacerdots

9. «Ara, Judes haurà d'agafar amb la boca un ocell negre per les potes, de manera que mogui les ales». La representació de l'ànima en forma d'ocell és present en la cultura etrusca (Touber, 1985: 292, nota 2505a).

10. Stuttgart Psalter, fol. 43r. El mateix motiu es troba, segons Touber (1985: 36-39; 2001: 100), en el Codex Vysehradensis bohemià de l'any 1058, en el Llibre de Perícopes d'Hirsau (s. xi) i en l'Evangelistar de Karlsruhe (1187-98); exemples als quals encara es pot afegit el de l'Evangeliar de mitjans s. xii, provinent de Suàbia (Gengenbach?) i que es conserva a la Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.

11. Evangeli de Vratislav, s. x; Saltiri de Blanca de Castilla, s. xiii; cf. Réau, 1957: 413n.

12. Capa del papa Climent v (1305-1314) al tresor de Saint Bertrand de Comminges, *ibidem.*

13. Llibre de Perícopes de Salzburg (1150, cf. Touber, 1985: imatge, p. 37); llibre d'hores d'Augustin Posch, Neustift (1519-1529, Peintner, 1996: imatge, p. 167).

14. Aquest cas es dóna, per exemple, a la Passió d'Arnoul Gréban (vv. 18220ss.) i a la Passió d'Alsfeld (vv. 3130ss.). La didascàlia corresponent de la Passió de Frankfurt resa: «Diabolus venit et sibulat Iude in aurem. Surgit et vadit ad Iudeos, quibus Iudas sibulat in aures tacendo.» (2111 rúbr., ed. Janota, 1996: 235). El passatge és especialment expressiu en la Passió de Jean Michel, en què quan Judes mastega el bocí, Satanàs surt amb gran brogit de l'Infern, abraça el traïdor i li treu una figureta de diable de l'esquena (18997 rúbr., ed. Jodogne, 1959: 270).

15. El peix, no citat en les fonts canòniques com a component del Sant Sopar, és molt present en la iconografia de l'escena. Com és sabut, és el símbol utilitzat pels primers cristians en representació de Crist, basat en l'acròstic del mot grec *ichthys,* Iesous Christos Theou Hyos Soter, és a dir, Jesucrist, Fill de Déu, Salvador.

16. Es tracta d'un medalló bizantí d'esmalt, que Dinzelbacher (1977: 30) cita com a mostra més antiga, a banda d'altres exemples com el retaule de Klosterneuburg de Nicolas de Verdun (1181) o un vitrall a Bourges (s. xiii).

17. La falsa promesa de Judes també es troba, per exemple, en les passions quatrecentistes de Hall (Tirol) i Augsburg (Baviera) (Dinzelbacher, 1977: 38). A la Passió de Jean Michel (1486), abans del Sant Sopar, la Mare de Déu demana a Judes de mostrar-se agraït envers Jesús: «Or adieu, Judas, mon amy / sers ton maistre comme celuy / de qui tant de biens sont partis!» (vv. 18153-18155, ed. Jodogne, 1959: 255) i a la Passió de Cervera (s. xvi), Judes penedint-se de la traició, diu: «¿Y quin compte bo daré a sa mare / la qual lo m'havia a mi comanat?» (IV, vv. 16-17, ed. Duran, 1984: 79).

immediatament després d'haver-se indignat d'una dona que homenatjava Jesús a casa de Simó el Leprós, ungint-lo amb un oli de gran valor (Mt 26, 6-16 i Mc 14, 3-11). Tot i que la descripció detallada de la traïció manca a l'evangeli de Joan, la suposada malversació de l'oli també apareix com a raó per la manca de fidelitat de Judes, l'únic dels deixebles que se n'escandalitza (Jo 12, 4-6). Mentre que els evangelis canònics no relacionen el preu de l'oli amb la recompensa acordada per entregar Jesús, els apòcrifs i els textos teatrals posen en relleu la proporcionalitat entre els dos valors: els trenta diners que rep Judes del Sanedrí per la traïció representen la desena part que hauria pertocat al deixeble si l'oli s'hagués venut. Segons aquesta tradició, Judes decideix vendre Jesús per recuperar uns diners que considera seus.[18]

En la pràctica escènica, el motiu iconogràfic de les trenta monedes de plata que Judes rep dels grans sacerdots és un dels més populars i se centra en el recompte minuciós dels diners per part del deixeble mogut per l'avarícia, amb l'element d'hilaritat que sorgeix quan el traïdor desconfiat, mossega una de les monedes i comprova que és falsa. El rebuig del diner fals, invàlid o «fes» per part de Judes, el trobem, per exemple, en la vuitena passió catalana, segons la classificació de Josep Romeu i Figueras, on el traïdor diu: «Un, dos, tres... aquest es fes, dau-me'n un altre de pes.» (ed. Batlle, 1962: 4).[19] A banda de ser un motiu de caràcter popular, l'escena del traïdor que descobreix que l'intenten enganyar serveix també per a perpetuar l'estereotip del jueu fals i gasiu: els grans sacerdots, que representen la màxima autoritat jueva, es mostren tan indignes de confiança com el deixeble, a qui havia estat confiada la tasca de tresorer. El recompte dels diners apareix com a un element més per a desprestigiar l'Iscariot als ulls dels espectadors, que experimenten el contrast entre la mesquinesa i avarícia del deixeble infidel i la generositat, l'amor i el sacrifici del mestre.[20]

A l'hora de narrar la Presa de Jesús a l'Hort de Getsemaní, els sinòptics coincideixen que Judes lliura el seu mestre als botxins, delatant-lo amb un bes (Mt 26, 48-50; Mc 14, 44-45 i Llc 22, 47-48). El relat de Joan (18, 3), en canvi, no contempla aquest detall, que constitueix un dels motius clau en la iconografia i en les representacions escèniques de la Passió. En aquesta escena es torna a fer palès que Judes es pot representar o bé com a paradigma del traïdor (caricaturitzat amb uns trets físics repugnants) o bé com a instrument en el pla diví de la salvació (sense connotacions negatives), segons les dife-

18. A banda del motiu del delme, hi ha un altre relat apòcrif relacionat amb les trenta monedes. Segons Gottfried de Viterbo (s. XII), les monedes que Judes rep dels grans sacerdots provenien del rei siríac Nin, el pare d'Abraham. Arribaren a mans de Jacob, serviren en la venda de Josep pels seus germans, passaren del faraó egipci a la reina de Saba i els reis mags les portaren com a obsequi a Betlem. Un pastor que les trobà a la santa cova, les portà anys més tard per inspiració angelical a Jesús que les entregà al tresor del temple, d'on serviren per pagar Judes i quan aquell les tornà, amb la meitat es comprà el terreny del terrisser i amb l'altra meitat es pagaren els guardians del sepulcre (Puchner, 1991: 98). Aquest relat apòcrif ha tingut repercussions, per exemple, en la Passió de Johannes Rothe (ca. 1360-1434, Turíngia, ed. Heinrich, 1906), en la Bíblia rimada de Sevilla (cf. Coromines, 1989) i en un dels dos poemes narratius de la Passió del s. XIV que es conserven en llengua catalana, editat per Moliné i Brasés (1909).

19. En un imprès del s. XVIII, la rúbrica corresponent resa: «Abdarón donará a Judas los trenta diners, y Judas los contará, y arribant al tercer lo mirará molt, y lo probará ab las dents [...]» (Massip/Prat/Vila, 2003, apèndix, p. 83)

20. A l'inici de la segona jornada, de la Passió de Donaueschingen, Judes acompanya Joan i Pere al cenacle per a preparar el Sant Sopar, però mentre els altres dos paren la taula, el traïdor es posa a recomptar els diners, rebuts al final de la jornada anterior (1778 rúbr., ed. Touber, 1985: 137). Més endavant, els diables s'emporten Judes a l'Infern i se'n burlen amb les paraules: «wir wend dich din gelti zellen leren», és a dir, «ja t'ensenyarem a comptar els teus diners» (v. 2501, ed. Touber, 1985: 171).

rents tradicions iconogràfiques d'Orient i Occident. En aquest context, Réau (1957: 434) assenyala que el bes de Judes no s'hauria d'interpretar, en un principi, com a mostra de la hipocresia sinó com a senyal de reconeixement acordat amb els soldats per evitar confondre Jesús amb l'apòstol Jaume, que segons la tradició apòcrifa hi tenia una gran semblança física. La valoració d'aquest gest dependrà, per tant, de la contextualització: Si s'interpreta el bes de Judes a nivell interpersonal, és un acte vil i reprobable, tal com queda reflectit en la hipercaracterització negativa del personatge en les representacions de teatre medieval i a l'art d'Occident.[21] Situat en el context soteriològic, en canvi, el bes de Judes contribueix a l'acompliment de la voluntat divina i com a tal es considera necessari. Per aquesta raó, les representacions iconogràfiques de l'art bizantí s'abstenen de dotar el deixeble d'atributs negatius i respecten la seva dignitat apostòlica.

A Occident, a partir del s. XV, la figura de Judes és objecte d'una acumulació de trets estigmatitzants. Tant en l'art figuratiu com en el drama, es perpetua una imatge convencional que mostra el traïdor pèl-roig,[22] vestit de groc,[23] amb la bossa vermella del diner de sang[24] i amb les faccions estereotipadament semites.[25] A aquests aspectes externs se sumen en el teatre els gestos i la mímica que caracteritzen l'Iscariot com a home intrínsecament sospitós. Així, per exemple, a la Passió de Lucerna s'indica que a la primera jornada el Judes encara no ha de fer gestos contrafets a taula, sinó només a la segona jornada,[26] és a dir, després que el diable n'hagués pres possessió. A vegades, altres personatges negatius no se'n fien, com per exemple en el *pageant* de la Conspiració del cicle de York (1463-1477), on el porter dels grans sacerdots es nega

21. Així, per exemple, el fresc de Giotto (Capella Scrovegni, Padua, 1304-06) que mostra el moment en què el deixeble ven el seu mestre als grans sacerdots segueix els evangelistes Lluc (22, 3-6) i Joan (13, 2), segons els quals Judes porta a terme el seu acte repugnant inspirat per Satanàs. El gest de confidència amb què el diable agafa el traïdor pel braç recorda el passatge de la Passió del manuscrit N-Town, en què el diable s'adreça a Judes amb les paraules «darlyn myn», és a dir, «estimat meu» (ed. Meredit, 1990: 179).

22. A la Passió de Lucerna, per exemple, s'indica que tant Judes com Gesmas, el lladre dolent, han de tenir els cabells i la barba de color roig (Evans, 1943: 182, 212). A la iconografia més antiga, ocasionalment el traïdor també apareix amb els cabells negres (antependi català, s. XII), castanys (brodat anglès, s. XIV) o rossos (Holbein); (Dinzelbacher 1977: 24).

23. En obres més primerenques, el color de la roba de Judes també pot ser blau (Evangeliari, monestir de Gaenati, s. IX), blau amb groc (crucifix s. XII), blau amb vermell (vitrall d'Alskog, s. XIII; miniatura sèrbia, s. XIII) o verd amb vermell (sostre de fusta, Zillis, s. XII; retaule 1355). El vermell retorna al s. XVI a l'obra d'Ercole Grandi de Ferrara (a. 1525) i de Lucas Cranach (Dinzelbacher, 1977: 23-24). Sobre el groc com a color de connotacions difamatòries, aplicat, entre d'altres, a jueus, heretges, prostitutes i sarraíns, vid. Reichel (1998: 97-110).

24. Igual que a l'esmentat relleu d'ivori del s. V, la bossa des treinta diners reapareix en algunes obres a l'escena del suïcidi. Al capitell de Saint-Andoche (Saulieu, c. 1125), sembla que Judes s'hagi penjat amb la corda de la bossa, que apareix com una rodona amb protuberàncies (les 30 monedes simbòlicament restituïdes?), si no és que es tracta d'un element vegetal, com suposa Eberle Wildgen (2000: 98). Un objecte circular semblant en el capitell del suïcidi de Saint-Lazare (Autun), ha estat interpretat, entre d'altres, com a aurèola caiguda (Eberle Wildgen, 2000: 87). A l'XIè Col·loqui de la SITM a Elx (2004), en el debat posterior a la present comunicació, Paulino Rodríguez Barral (Georgetown University, Washington D.C.) va suggerir relacionar l'objecte en qüestió amb els recipients per mesurar el gra i/o el blat o amb una roda de molí, tenint en compte que en capitells romànics a Estíbaliz (Áraba), Bresle (Auvèrnha) i Tournus (Bourgogne) objectes semblants s'associen a l'avarícia, de la qual Judes a l'edat mitjana passa a ser el paradigma. Val a dir, però, que la rodona d'Autun no presenta cap cavitat al mig com les tres últimes esmentades, sinó que és completament llisa i, per tant, potser inacabada.

25. Moltes obres en què figura Judes segueixen la convenció iconogràfica de mostrar els malfactors de perfil, perspectiva que permet accentuar encara més els trets fisonòmics estereotipats del personatge.

26. «Judas sol syne verkeerte gebärden by dem Tisch am ersten tag nit üeben, sonder allein den 2. tag» (1583, ms. 172, V, fol. 52r, citat per Evans, 1943: 205).

a deixar passar Judes, dient que la seva mirada és tan ofensiva que li altera el cor, que l'expressió de la seva cara falsa el delata com a traïdor i que seria una follia tenir-li afecte.[27] Un rebuig semblant és el que expressa Pilat en el *pageant* del Remordiment de Judes: «False tyrant, for thy traitory / Thou art worthy to be hanged and drawn» (ed. Purvis, 1951: 257)[28] o en la *Comedia del Nacimiento y Vida de Judas* (s. XVI), on Pilat etziba a Judes: «mal hombre me parezes», acusació que el malfactor accepta sense protestar (ed. Tyre, 1938: 90, citat per Dinzelbacher, 1977: 37).

A diferència de les fonts canòniques, els evangelis apòcrifs i els relats llegendaris aporten un bigarrat conjunt de detalls sobre la vida de Judes, alguns dels quals es retroben en les versions escèniques. Així, per exemple, la Passió de Semur recull l'escena miraculosa del capó rostit per la mare de Judes que s'envola per deixar en evidència el traïdor incrèdul que s'havia burlat de la possibilitat que Jesús ressuscités, comparant-lo a l'au morta.[29] Ara bé, la llegenda a l'entorn de Judes que ha tingut més repercussió en els drames de la Passió és la que relata la seva accidentada trajectòria vital, incloent-hi l'orígen enterbolit per una visió fatídica d'un dels seus progenitors, el conseqüent abandó i salvament de l'infant, el fratricidi i, en edat adulta, la perpetració i el descobriment de l'involuntari parricidi i incest.[30] A l'hora de la dramatització, aquests elements llegendaris són introduïts o bé quan Judes sol·licita a Jesús d'acceptar-lo com a deixeble,[31] o bé en l'episodi del sopar a casa de Simó el Fariseu, després de la unció de Jesús, quan Judes s'indigna perquè Jesús no ha impedit el vessament de perfum (Jo 3, 4-5)[32] o bé en el monòleg de desesperació de Judes, en el moment del retorn frustrat dels 30 diners (Mt 27, 3-5) o immediatament abans del suïcidi.[33]

Algunes passions dramàtiques, com la Passió d'Olot, la setena Passió catalana o la Passió de Cervera, fan burla de la pena que Judes experimenta per haver traït

27. «Thy glifting is so grimly thou gars my heart grow [...] some treason, I trow, / For I feel by a figure in your false face / It is but folly to fast affection to you»; (ed. Beadle/King, 1984: 131, v. 151).

28. «Tirà fals, per la teva traïdoria mereixeries ser penjat i ofegat».

29. Després de les paraules de Judes «Bien croy que Dieu puissant sera, / Quant ce chappon s'anvollera, / Jay ne le croiray autrement.», la didascàlia resa: «Hic debet volare capo» (vv. 6139-6141; Roy, 1903-1904: 124). El truc escènic emprat per fer volar l'ocell no s'especifica, però molt probablement es basava en algun mecanisme amb fils. La llegenda del capó ja es documenta en una de les versions gregues de l'Evangeli de Nicodem (Acta Pilati B. I, cap. I, 290, cf. Tischendorf, 1876; citat per Roy, 1903-1904: 38*).

30. Una detallada anàlisi i classificació de les diferents versions de la llegenda ha estat duta a terme per Baum (1916), tenint en compte les aportacions de Rand (1913). Per les versions llatines, vegeu Lehmann (1929). En el seu estudi magistral sobre la repercussió del tema en el teatre català i occità, Josep Romeu i Figueras ([1957] 1994: 98-118) corrobora com a forma més arcaica de la llegenda la que apareix en una Passió de la primera meitat del s. XIV, de la qual coneixem tres fragments en llengua catalana i una versió occitana, pràcticament completa, copiada al manuscrit Didot.

31. Aquesta és la ubicació menys freqüent de la llegenda i es troba en la primera jornada de la Passió de Revello (s. XV, vv. 4721-4788, ed. Cornagliotti, 1976: 80).

32. Entre les Passions que situen la llegenda en aquest punt del drama, caldria citar la Passió catalana del s. XIV (cf. nota 29) i la Passió d'Arras (cf. Roy, [1903-1904]: 392-393). Un exemple a part és la Passió de Jean Michel, que no inclou la llegenda en forma de monòleg autobiogràfic, sinó que escenifica tant el parricidi (vv. 3560-3895; ed. Jodogne, 1959) com l'incest i el seu descobriment (vv. 4408-4661; *ibidem*).

33. La llegenda inclosa en el monòleg de desesperació de Judes es troba, per exemple, al Towneley play del Penjament de Judes (The Hanging of Judes, 1460), a la tercera de les Passions mallorquines (consueta 39, ms. 1139, foli 168r), al segon grup de manuscrits de la setena Passió catalana (s. XVIII; cf. Romeu, [1957] 1994: 130-135) i a la Passió de Cervera (s. XVI, vv. 22-72, ed. Duran, 1984: 79-81). Segons Romeu, ([1957] 1994: 118), aquesta també podria haver estat la ubicació de la llegenda en els misteris roergats de la Passió pròpiament dita, que no figuren en el volum conservat.

el seu mestre. Sentint de lluny el plor desconsolat del deixeble, consistent en sons onomatopeics,[34] gemecs[35] crits o sospirs,[36] els grans sacerdots creuen que qui es lamenta és la Mare de Déu, adolorida de veure el seu Fill pres i torturat. L'equívoc es desfà quan Judes s'apropa per tornar els diners de sang, però la seva petició de desfer la ignominosa venda topa amb la negativa rotunda del Sanedrí, que es manté impassible davant de les súpliques del traïdor. Quan Judes veu fracassat aquest intent d'esmena, la seva desesperació acaba culminant en l'acte irrevocable del suïcidi.

Mentre que Mateu (27, 1-7) relata el remordiment i el final de Judes sense entrar en valoracions, la iconografia i el drama solen presentar la mort del traïdor sota la influència de les forces infernals. Ja a la primerenca Passió de Benediktbevern (s. XIII/s. XIV),[37] un cop que Judes hagi expressat el seu desig de mort, el diable apareix per fer de botxí: «Statim veniat diabolus et ducat Iudam ad suspendium et suspendit [eum].» (v. 359 rúbr., ed. Hartl, 1952: 37).[38] A la Passió de Bozen (1495), quan Judes es desespera, convençut que la seva culpa no pot ser perdonada, el diable li suggereix de penjar-se, oferint-li una soga com a regal.[39] En aquest passatge, el diable reprén el paper de temptador en què havia fracassat quan intentava guanyar-se Jesús en el desert. Rebutjant la doctrina del seu mestre, el deixeble traïdor abandona la fe en el perdó diví[40] i es priva definitivament de la salvació, com recorda el personatge de Sant Agustí en la Passió de Sant Gall (s. XIV): «Bi Iuda si vch kunt gedan, / wie ir sollent ruwen han: / kein sunder daran verzwiveln sal, / got ist grozer gnaden vol. / hede er sich nit irhangen, / godes gnade hede in inphangen» (vv. 55-60, ed. Mone, 1846: 108).[41]

En altres versions, el diable no apareix fins que Judes mateix el suplica d'alliberar-lo de la seva aflicció. A la Passió de Donaueschingen, per exemple, el traïdor desesperat

34. A la Passió d'Olot, els grans sacerdots senten com Judas plora, fent: «Yx, yx, yx, yx, yx, yx.» (v. 622, ed. Vila, 2001: 106).

35. En l'esmentat imprès del s. XVIII, la rúbrica corresponent resa: «Judas desde dins, fará grans plors y gemechs, que se séntian fora» (Massip/Prat/Vila, 2003, apèndix, p. 35).

36. La rúbrica corresponent de la setena Passió catalana assenyala: «[...] arriba Judas tot sospirant y movent gran llanto» (ed. Juliá, 1929: 665), mentre la de la Passió de Cervera resa: «Entrarà Judes per lo chor, cridant o sospirant» (IV, rúbr. in., ed. Duran, 1984: 78).

37. La que es coneix com a Gran Passió de Benediktbeuern es conserva juntament amb el *Ludus breviter de passione* al manuscrit dels Carmina Burana. És la mostra més antiga del gènere que ens ha pervingut en llatí amb interpolacions en alemany (cf. Linke, 1986: 187).

38. Un exemple iconogràfic d'aquesta escena es troba en el capitell de la Catedral de Sant Llàtzer a Autun (Borgonya, c. 1125), on dos dimonis alats, de cabells estarrufats i fent ganyotes, estiren violentament la soga que escanya l'estrangulat. Sobre l'enginyós truc escènic de substituir l'actor per un ninot, tradicionalment emprat en el teatre català pel penjament de Judes, vegeu Massip (1987a: 129, 1987b: 265 i 1991: 227).

39. «Judas wiltu dich hencken / So wil ich dir ein strick schencken» («Judes, si et vols penjar, et regalaré una soga»; v. 1371-1372; ed. Klammer, 1986: 62). A la Passió d'Arnould Gréban, el personatge de la Desesperació, filla de Lucifer, desvia Judes de l'esperança d'obtenir el perdó diví per mediació de la Mare de Déu (vv. 21608-22029, ed. Jodogne, 1965-1983). Finalment, igual que a la Passió de Jean Michel, la Desesperació acaba convencent el traïdor que davant de la seva culpa no li queda altra opció que treure's la vida (vv. 23719-23950, ed. Jodogne, 1959: 342-346).

40. En la Passió de Semur (1488), la Mare de Déu promet a Judes que serà perdonat si es penedeix, però el traïdor, havent perdut ja tota esperança, fa orella sorda a aquesta interpel·lació misericordiosa i es treu la vida sense vacil·lar (vv. 6644-6672; cf. ed. Roy, [1903-1904] 1974: 134).

41. «En Judas us sigui manifestat com cal que sentiu contrició: cap pecador no ha de desesperar-se, ja que Déu és ple de misericòrdia. Si [Judas] no s'hagués penjat, la gràcia divina l'hauria acollit.»

l'invoca amb les paraules: «kum tüffel mit dinem helschen gewalt / nim mich von diesem iamer bald» (vv. 2472-2473, ed. Touber, 1985: 171).[42] En un passatge semblant, a la Passió catalana del s. XVII, que Josep Romeu classifica com a setena, el discurs de Judes abans de treure's la vida és un *contrafactum* de les paraules de Crist a la Creu. Així, quan Judes exclama: «Veniu, dimonis, veniu / que en vostres mans riguroses / deixo el meu esperit.» (ed. Juliá, 1929: 666), aquests versos remeten a les paraules amb què Jesús s'encomanà a Déu abans de morir (Llc 23, 46) i estableixen una antítesi entre la mort desesperada de Judes i la mort redemptora del Messies.

Un element d'especial cruesa és l'esbudellament del traïdor per part d'uns dimonis després del seu traspàs. A Revello, Judes mateix sol·licita que l'ànima li pugui sortir pel ventre,[43] amb la raó implícita que la condició corrompuda li privaria de passar per la boca que havia besat Jesús.[44] Per fingir aquesta acció violenta, es documenten diferents trucs escènics: A la Passió de Donaueschingen, per exemple, s'indica que Judes ha de portar un ocell negre, juntament amb unes vísceres, amagat al pit, que el diable Beltzebug farà sortir esquinçant-li la roba.[45] A la Passió de Lucerna, un gall viu i esplomissat representa l'ànima de Judes, mentre que per la del lladre dolent, pèl-roig i barba-roig com el traïdor, es feia servir un esquirol negre.[46] En el quadern provençal de trucs escènics es documenta l'ús d'un gran nombre d'«arma contrafacha», entre d'altres la de Judes que havia de lluitar amb un diable igualment «contrafach» damunt la creu (Vitale, 1984: 18), escena que, com assenyala Massip (1991: 264, nota 119), es devia resoldre fent ús de titelles.

Altres versions dramàtiques desdoblen la figura de Judes després de la mort. Així, a la Passió de Jean Michel (vv. 23987-24070, ed. Jodogne, 1959: 347-348), mentre el cos del traïdor es queda penjat a l'arbre, l'Ànima en surt i es posa a lamentar la seva perdició irremeiable. Aleshores, el diable Astaroth ordena a la Desperació de despenjar el cos de Judes i els diables, colpejant-lo, se l'emporten junt amb l'Ànima a l'Infern. A Revello (vv. 466-540, ed. Cornagliotti, 1976: 159-160), Belzebub, anomenat «príncep de confusió», s'enduu l'ànima de Judes[47] a l'Infern i es troba a la porta amb Mamona, «príncep d'avarícia», que la reclama com a seva. Després d'una batalla ferotge, surt Lucifer, «príncep de supèrbia», imposa la seva autoritat i envia Belzebub, acompanyat d'altres dimonis, a buscar el cos de Judes. De vegades, la següent escena de la rebuda del traïdor a l'Infern s'articula com a paròdia del *Descensus ad Inferos* de Crist. És el cas de la Passió de Donaueschingen, on el diable Federwisch insta els dimonis a obrir les portes de l'Infern, exclamant: «Ir tüffel tün vff der helle tor, / gottes verrätter iudas ist dar vor»,[48] paraules que anticipen l'exhortació de Crist: «Ir fürsten der helle tund vff die tor / der küng der eren ist dar vor».[49]

42. «Vine, diable, a treure'm de pressa amb el teu poder infernal d'aquesta pena».

43. «L'anima mya prego che non escha / per la bocha, ma per la ventresca» (vv. 458-459; ed. Cornagliotti, 1976: 158).

44. Aquesta explicació prové de la *Historia scholastica* de Petrus Comestor (cf. Migne, 1857-1866: 198, 1625A).

45. «iudas sol ein schwartzen vogel vnd / ettwas tärmen vor im busen han / den sol im beltzebug vff risten daz / es vß her vall den farent sy» (vv. 2497 rúbr.; ed. Touber, 1985: 171).

46. «Judas Iscariotes [...] Er sol haben [...] ein Lebenden gerupfften hanen im buosen, alls obs die seel sye. [...] Gesmas zur lingken hand [...] sol haben Rot har vnd bart, ouch ein schwartzen Eichorn im Halss oder buosen, als ob es sin seel sye.» (1583, ms. 172, fol. 52v, citat per Evans, 1943: 171-172).

47. Es devia tractar d'una figureta, ja que no li correspon cap paper parlat i s'indica que Belzebub la posa a terra.

En resum, tots els exemples aportats il·lustren com la figura de Judes destaca del cercle de personatges bíblics que envolten Jesús. A diferència de la resta de deixebles, que viuen la passió i mort del seu mestre pràcticament sense intervenir-hi, Judes té un paper decisiu en el desenvolupament de l'acció: la seva traïció és necessària per l'acompliment de l'obra redemptora de Crist, tal com queda reflectit en la iconografia bizantina. El drama medieval, en canvi, va encara més enllà i presenta la trajectòria vital i el final esgarrifós de l'Iscariot com a antítesi de la vida i mort de Jesús.

Bibliografia

Batlle i Prats, Ll. (1962): «La Passió de Fra Antoni de Sant Jeroni i la Processó dels Dolors de Mieres», *Estudis Romànics*, xi, pp. 133-144.

Baum, P.F. (1916): «The Mediaeval Legend of Judas Iscariot», *Publications of the Modern Language Association*, vol. 31, núm. 3, pp. 481-632.

Beadle, R., P.M. King (1989): *York Mystery Plays*, Oxford, Clarendon Press.

Cornagliotti, A. (1976): *La Passione di Revello. Sacra rappresentazione quattrocentesca di ignoto piemontese*, Torí, Centro Studi Piemontesi.

Coromines, J. (1989): «Les llegendes rimades de la Bíblia de Sevilla», *Lleures i converses d'un filòleg*, Barcelona, Club Editor, pp. 217-245.

De Boor H., R. Newald (ed.) (1986): *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250-1370 iii/2*, Múnic, Beck.

Dinzelbacher, P. (1977): *Judastraditionen*, Viena, Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde.

Duran, A. i E. Duran, (1984): *La Passió de Cervera. Misteri del segle xvi*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes.

Eberle Wildgen, K. (2000): *Saint Judas, Apostle and Martyr. Passion Theology, Politics and the Artistic Persona in a French Romanesque Capital*, Nova York, Peter Lang.

Evans, M.B. (1943): *The Passion Play of Lucerne. An Historial and Critical Introduction*, The Modern Language Association of America. Monograph Series, xiv, Nova York/Londres, Oxford University Press.

Hartl, E. (ed.) (1952): *Das Benediktbeurer Passionsspiel*, Altdeutsche Textbibliothek, 41, Halle, Niemeyer.

Heinrich, A. (ed.) [1906] (1977): *Johannes Rothes Passion,* [reimpressió de l'edició de Breslau, 1906], Hildesheim/Nova York, Olms Verlag.

Janota, J. (ed.) (1996): *Frankfurter Dirigierrolle. Frankfurter Passionsspiel*, Tubinga, Niemeyer.

Jodogne, O. (ed.) (1959): Jean Michel, *Le Mystère de la Passion (Angers 1486)*, Gembloux, Éditions J. Duculot.

48. «Diables, obriu les portes de l'Infern, que Judes, el traïdor de Déu, s'hi troba al davant.» (v. 2506, ed. Touber, 1985: 171).

49. «Prínceps de l'Infern, obriu les portes, que el Rei de Glòria, s'hi troba al davant.» (v. 3911, ed. Touber, 1985: 237).

— (ed.) (1965-1983): Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, Brussel·les, Académie Royale.

JULIÁ MARTÍNEZ, E. (ed.) (1929): «La Passió de Christo Nostre Senyor», *Poetas dramáticos valencianos*, II, Madrid, R.A.E., pp. 655-694.

KIRSCHBAUM, E. (ed.) (1968): *Lexikon der christlichen Ikonographie, 1. Teil: Allgemeine Ikonographie*, Roma/Friburg/Basilea/Viena, Herder.

KLAMMER, B. (ed.) (1986): *Bozner Passionsspiel 1495*, Berna, Lang.

KLAUCK, H.J. (1987): *Judas, ein Jünger des Herrn*, Friburg de Brisgòvia, Herder.

KNIAZZEH, Ch., E. NEUGAARD, J. COROMINES (1977): *Vides de sants rosselloneses*, vol. III, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana.

LEHMANN, P. (1929): «Judas Iscarioth in der lateinischen Legendenüberlieferung des Mittelalters», *Studi Medievali*, vol. 2, fasc. 1, pp. 289-346.

LINKE, H.J. (1986): «Die geistlichen Spiele», *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, dins DE BOOR/NEWALD (ed.) 1986: 155-227.

MASSIP, F., (1987a): «El Rosselló: punt de confluència de les cultures catalana i occitana en l'escenificació de la Passió», *Actes du Colloque International Josep-Sebastià Pons*, (Montpeller, XI-1986), Montpeller, Centre d'Études Occitanes, pp. 127-136.

— (1987b): «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana», *D'art*, 13, pp. 254-268.

— (1991): *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alacant, Diputació d'Alacant, Ajuntament d'Elx.

MASSIP, F., J. PRAT, P. VILA (2003): *La processó dels Dolors de Mieres i la representació de la Passió*, Mieres, CCG EDICIONS.

MEREDITH, P. (ed.) (1990): *The Passion Play from the N.Town Manuscript*, Londres/Nova York, Longman.

MIGNE, J.P. (ed.) (1857-1866): *Patrologiae cursus completus*, Series latina, 221 vols., París.

MIQUEL I ROSSELL, F. X. (1936): «La Passió de Jesucrist. Obreta didàctica», *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, I, 1-20, pp. 311-330.

MOLINÉ I BRASÉS, E. (1909): «Passió, mort, ressurrecció i aparicions de Nostre Senyor Jesucrist», *Estudis Universitaris Catalans*, III, pp. 65-74, 155-159, 260-264, 344-351, 459-463, 542-546 i IV (1910), pp. 99-109 i 499-508.

MONE, F.J. [1846] (1970): *Schauspiele des Mittelalters*, vol. I, Aalen, Neudruck der Ausgabe Karlsruhe 1846, Scientia Verlag,

PEINTNER, M. (1996): *Kloster Neustift. Das Augustiner-Chorherrenstift und die Buchmalerei*, Bolzano, Athesia.

PUCHNER, W. (1991): *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, vol. I, Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

PURVIS, J.S. (1951): *The York Cycle of Mystery Plays*, Londres, S.P.C.K.

RAND, E.K. (1913): «Mediaeval Lives of Judas Iscariot», dins *Anniversary Papers by Colleagues and Pupils of George Lyman Kittredge*, Boston, pp. 305-316.

RÉAU, L. (1957): *Iconographie de l'art chrétien*, II/2, Presses universitaires de France, París.

REICHEL, A.M. (1998): *Die Kleider der Passion: Für eine Ikonographie des Kostüms*, Berlín, Humboldt Universität.

ROMEU I FIGUERAS, J. (1957): «La Légende de Judes Iscarioth dans le Théâtre Catalan et Provençal. Essai de Classification des Passions Dramatiques Catalanes», *Actes et*

Mémoires du 1er Congrès International de Langue et Littérature du Midi de la France [Avinyó, 7-11. Setembre 1955] (Avinyó 1957), pp. 68-106; novament, en versió catalana, dins Josep Romeu i Figueras, *Teatre català antic*, vol. I, Barcelona, Curial, 1994, pp. 99-143.

Roy, É. [1903-1904] (1974): *Les Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle*, Ginebra, Slatkine Reprints.

Runnalls, G.A. (ed.) (1974): *Le mystère de la passion Notre Seigneur du ms. 1131 de la Bibliothèque Sainte Geneviève*, Ginebra, Droz.

Schneemelcher, W. (ed.) (1997): *Neutestamentliche Apokryphen*, 2 vols., Tubinga, J.C.B. Mohr.

Tischendorf, C. (ed.) (1876[2]): *Evangelia Apocrypha*, Lípcia, Herm. Mendelssohn,

Touber, A. (1985): *Das Donaueschinger Passionsspiel*, Stuttgart, Reclam.

— (2001): «Dramatizing the Visual», *European Medieval Drama*, 5, pp. 99-112.

Tyre, C.A. (1938): *Religious Plays of 1590*, Iowa, University of Iowa Studies, Spanish Language and Literature 8.

Vila, P. (ed.) (2001): *Una Passió olotina medieval*, edició sobre la transcripció de Nolasc del Molar, Girona, Diputació de Girona.

Vitale, A. (1984): *Il quaderno di segreti d'un registra provenzale del Medioevo. Note per la messa in scena d'una Passione*, «Pluteus, testi, 1», Allesandria. Edizioni dell'Orso.

Vogler, W. (1985): *Judas Iskarioth. Untersuchungen zu Tradition und Redaktion von Texten des Neuen Testaments und außerkanonische Schriften*, Berlín, Evang. Verl.-Anst.

IL·LUSTRACIONS

Sant Sopar, Llibre d'hores d'Augustin Posch, Neustift (1519-1529)

La Presa, Llibre d'hores, Georg Hölzl, Neustift, 1469*

Ambdues imatges, de l'edició de Martin Peintner, *Neustifter Buchmalerei*, 1984; per cortesia de l'editorial Athesia de Bozen/Bolzano.

Suïcidi de Judes, Saint-Lazare, Autun

Suïcidi de Judes, Saint-Andoche, Saulieu, c. 1125

Rei d'innocents, Bisbe de burles: rialla i transgressió en temps de Nadal

Francesc Massip
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

Hi ha dues pintures de Pieter Bruegel el Vell (c.1528-1569) i cinc de Jacob Jordaens (1593-1678) que, al nostre parer, cal vincular amb personatges festius propis del folklore i la teatralitat medieval. Ens referim, pel que fa a Bruegel, a «Jornada obscura» (1565, Kunsthistorisches Museum, Viena) taula pertanyent a un cicle sobre les Estacions de l'any que representa l'època entre gener i març, quan es duu a terme la poda d'arbres, activitat protagonista del quadre. Ens interessa, però, el detall de la banda inferior dreta (**Il·lustració 1**), potser l'autèntic argument de la pintura traslladat segons la concepció manierista a un racó de la composició, on hi ha dos nois que duen del canell un nen que porta un fanal a la mà dreta, al front una corona pintada sobre una visera de paper i dos coixins lligats a l'esquena i al pit, d'on penja un picarol. L'un dels nois (esquerra) va amb vestit talar i capell d'eclesiàstic i l'altre (dreta), amb calces clares i samarra fosca acabada amb una ampla franja vermella, duu a cada mà una neula o galeta reticulada tipus «gaufre» o «wafer», fent com que es menja la de la dreta. D'altra banda, (**Il·lustració 2**) hi ha «Els tolits» (1568, Museu del Louvre) on cinc personatges mancats de cames o peus s'arrosseguen amb crosses, xanques i pròtesis de fusta, vestits amb capes d'on pengen cues de rabosí, aspecte que comparteix un altre esguerrat que apareix a un costat de la plaça del célebre «Combat entre el Carnaval i la Quaresma» (1559, Kunsthistorisches Museum, Viena) del mateix pintor. Un dels tolits, el segon a l'esquerra, duu una corona de paper semblant a la del nen de la «Jornada obscura» i un altre, a la dreta, ostenta una mitra presumiblement també de paper, una mica arrugat; el d'enmig duu camals de cascavells, com tants ballarins de comparses populars. Pel que fa a Jordaens coneixem fins a cinc versions diferents del tema que duu per títol «El Rei de la Fava» o «El Rei beu» d'entre 1638 i 1655: al Museu de l'Hermitage de S.Petersburg, al Kunsthistorisches Museum de Viena, al Staatliche Museen de Kassel i dues als Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique (Brussel·les). Totes són protagonitzades per un rei de burles d'aspecte ancià, bevent animadament amb els seus convidats.

Llibertats de Desembre i Festes dels folls

Tot plegat ens remet al frondós context de celebracions d'antiga estirp situades a l'època hivernal i particularment a l'entorn del canvi d'any, que es corresponen, ni que sigui com a eco llunyà, amb les Saturnals romanes, festes durant les quals es «banquetejava de manera disbauxada davant el temple de Saturn»[1] on compartien taula amos i esclaus i es fomentava la inversió dels rols quotidians amb la preponderància per uns dies dels més humils, quan s'acceptava qualsevol transgressió perquè en el fons el desordre efímer garanteix l'ordre permanent; una antiga pràctica que es cristianitza lentament. Tot i que pot semblar sorprenent o paradoxal, a l'Edat Mitjana, aquestes celebracions del desordre, de la inversió de les jerarquies, van néixer en cercles eclesiàstics i a redós seu, perquè aquesta pràctica resultava un desitjable exercici d'humilitat particularment per als eclesiàstics de rang superior envers el baix clergat, subdiaques i acòlits.[2] Pensem que el riure festiu que es generava no posava en dubte allò sagrat, ans en sortia reforçat per l'element còmic que és el seu doble, el seu eco permanent. De fet, la sacralitat prenia noves forces precisament de la paròdia del sacre. Perquè les burles no eren contestació, sinó joc; un joc que acceptava els valors i les jerarquies i que, en invertir-los ritualment, els corroborava. Riure's de la paròdia del poder, no és riure's del poder, ans el poder en rep un plus de legitimitat (Minois, 2001: 135 i 159). De fet, els joves eclesiàstics que participaven en aquestes festes d'inversió devien utilitzar alguns elements característics de les «performances» dels joglars (Pietrini, 1999: 1.11).

A l'Edat Mitjana aquestes festivitats s'agrupen en les anomenades «Libertates Decembris», «Calendas Ianuarii» (Cap d'Any) i els ritus de caràcter augural dels dotze dies (de la Nit de Nadal a la *Twelfth Night* o nit de Reis),[3] celebracions que, passant per la setmana dels barbuts (sant Maure, sant Antoni abat i sant Pau ermità), s'allargaven de fet fins Carnaval. Eren jornades extraordinàries, amb una gran disponibilitat festiva, basades en dos missatges bíblics: l'un extret del capítol tercer de l'*Eclesiastès* referent a les contradiccions de la vida humana que justifica sense embuts que «per a tot hi ha el seu moment, i un temps per a cada cosa sota el sol».[4] Aquest *Omnia tempus habent*, doncs, justificava l'excepcionalitat de la transgressió festiva. L'altre procedent d'un text

1. Ambròs Teodosi MACROBI, *Les Saturnals* [I. 7. 26, I. 7. 37, I. 11. 1, I. 12. 7]; introducció de Pere J. Quetglas, text revisat, traducció i notes de Jordi Raventós, 2 vols. Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2003-2004, vol. I, pp. 112, 115, 127-128, 143. Si en principi era festa d'un dia (17 de desembre), més tard es van allargar fins a tres [I. 10. 23] i fins a set [I. 11. 50]. Els autors d'atel·lanes Novi, Pomponi i Mummi esperaven amb candeletes l'adveniment d'aquesta festivitat, on devien ser ocasió d'or per representar-se aquest tipus de farses: «Esperats temps ha, ja són aquí els set dies de les Saturnals» (Novi); «la més destacada [disposició establerta pels nostres avantpassats] fou haver fixat els set dies de les Saturnals al cor de l'hivern» (Mummi) (I, p. 124). Si els amos servien a taula llurs esclaus durant les Saturnals, les matrones ho feien amb llurs esclaves a començons d'any (mes de març) [I-.12. 7].

2. El clergat medieval es repartia en set ordres, dos majors (preveres i diaques) i cinc menors (sotsdiaques o *hypodiaconi*, acòlits, exorcistes, lectors o *anagnostes* i porters (Joannis BELETHUS, *Rationale Divinorum Officiorum*, cap. XIII: *De personis ecclesiasticis*, *PL* 202, cols. 27A-27D).

3. Cicle que conté una idea de correspondència entre els dotze mesos de l'any futur i els dotze dies que s'escolen entre la Nativitat i l'Epifania, jornades d'excepció, fora del temps comú, que servien per corregir el retard de l'any lunar sobre l'any solar (Bercé, 1994: 25-6).

4. I continua: «Temps d'infantar i temps de morir [...] Temps de matar i temps de curar. Temps d'enrunar i temps de bastir. Temps de plorar i ***temps de riure***. Temps de lamentar-se i ***temps de ballar*** [...] Temps de guardar i temps de llençar. Temps d'esquinçar i temps de cosir. Temps de callar i temps de parlar. Temps d'estimar i temps d'odiar. Temps de guerra i temps de pau» (*Ecl.* 3, 1-8).

tan il·lustre com el *Magnificat*, un verset del qual resa: «Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles», això és «va deposar els poderosos del setial y va exaltar els humils» (Lluc 1, 52), que legitimava, doncs, la inversió de valors característica d'aquestes festivitats. Celebracions que prenen la seva saba en aquesta idea de transgressió puntual, això és, cenyida a un temps concret, perfectament delimitat i pautat, que servirà com a vàlvula de descompressió de les tensions que al llarg de l'any genera la rígida estructura jeràrquica de la societat de l'època. Per tant, són celebracions dirigides a oferir una compensació alliberadora als més desafavorits: els humils, els dèbils, els baldats, els nens, els animals.

Hi ha tres tipus que encarnen la innocència, la humilitat i la manca de contaminació social: els nens, els folls o mancats i les bèsties de càrrega (Massip, 2003). Tots tres tindran un protagonisme preferent durant aquestes festivitats d'inversió que se succeeixen al llarg de l'hivern, una estació amb poca feina agrícola que permetia, doncs, el lleure, el joc i les relacions grupals que s'aprofitaven per reforçar els vincles socials mitjançant la xerinol·la, el sarau i l'intercanvi de regals.

Dignitats efímeres:

1. Bisbes de burla

És en aquest context que sorgeixen les dignitats o autoritats efímeres, particularment entre els nens que esdevenen reis per un dia o, entre els escolans, prelats durant unes jornades de tolerància en què es capgiren els valors. A les Catedrals, el dia de St.Nicolau (6-xii) (la jornada que encetava el cicle festiu d'hivern, com recorda la dita popular: «sant Nicolau obre les festes amb clau») s'escollia l'*Episcopellum* o *Episcopus puerorum* o *scholarium* i, als monestirs, l'*Abatellum* o *Abbas parvulorum*, o també el *Pontifex Stultorum* propi de la Festa dels Bojos o dels subdiaques (l'u, el sis o el 13 de gener):[5] papa, bisbetó o abató de bufa que, investit amb la mitra (o tiara), anell i crossa d'autoritat, designava la seva cúria, celebrava, normalment el dia dels Innocents, un ofici solemne i donava la benedicció en clau paròdica, com s'assenyala en una Consueta de Lleida del s. xiv (Miró, 1996: 15).[6]

5. Joannis Belethus (entre 1182-1190) escrivia: «*Festum hypodiaconorum*, quod vocamus *stultorum*, a quibusdam perficitur in Circumcisione, a quibusdam vero in Epiphania, vel in ejus octavis. Fiunt autem *quatuor tripudia* post Nativitatem Domini in Ecclesia, levitarum scilicet, sacerdotum, puerorum, id est minorum aetate et ordine, et hypodiaconorum, qui ordo incertus est. Unde fit ut ille quandoque annumeretur, inter sacros ordines, quandoque non, quod expresse ex eo intelligitur quod certum tempus non habeat, et officio celebretur confuso» (*Rationale*, cap. 72, *PL* 202, col. 79).

6. «[5-xii]: In vigilia S.Nicolai post vesperos et collationa facta, dum dicitur completorium, scolares debent remanere in capitulo et ex eis eligere episcopum. Quo facto, episcopus det dignitates et comittatur eis officium diei Sanctorujm Innocentium, scilicet lectiones et omnia alia. Et spectant quod completorium totaliter sit finitum, et intrabunt cum electo eorum dicentes alta voce 'Te Deum laudamus', et illud dicendo ad altare majus ibunt... [27-xii]: Dum dicitur 'Magnificat', pueri cum eorum episcopo in pontificalibus praeparati extra chorum post Magnificat incipiunt antiphonam commemorationis Innocentum, scilicet 'Splendens Bethlehem nitidi campi' ... etejiciunt Dominum Episcopum de cathedra sua et intret episcopum scolarium in loco Episcopi, et ibi faciant officium... Postea episcopus scolarium det benedictionem episcopalem... In missa fiat sermo per episcopum puerorum...» (Villanueva, 1850: xvi, 92-3). Abans de 1254, a Besançon, l'arquebisbe, el bisbe i el cardenal havien de fer reverència al «papa» de la diada de St. Esteve i rebre la seva benedicció, i a vespres, després de la cavalcada urbana, menjaven, prelats i nens, en companyia del «papa» efímer (Dahhaoui, 2005: 34).

Una estranya representació figurada en un capitell del claustre de Sant Pere de Galligants (Girona, s. XII) mostra, als angles, quatre acròbates contorsionistes cames enlaire i cap per avall, mentre que en tres de les cares hi apareixen altres tres joglars: un barbut que sona un instrument de corda amb arquet, un bigotut que sembla tocar-ne un de percussió o bé que està fent alguna cosa amb les mans (jocs malabars?), i un tercer que sembla una figura femenina, però que és més aviat un home transvestit de dona, amb una toca que li cobreix el cap i amb la túnica arromangada deixant les cames a la vista, feminització vinculada a l'esperit carnavalesc i al canvi de rols propi de les expressades celebracions hiemals (Revilla, 2003) (**Il·lustració 3**). Si tres de les cares i els quatre angles presenten personatges joglarescos, en canvi a la cara interior del capitell hi ha un bisbe mitrat que oficia una cerimònia litúrgica davant l'altar.[7] Una nova assimilació entre l'activitat joglaresca i l'eclesiàstica que sembla remetre'ns de ple a les mencionades cerimònies d'inversió pròpies de les llibertats desembrines.[8] Pensem que tals manifestacions han estat llegides com una tendència a realitzar l'ideal paulí del ser «folls a causa de Crist» (I Cor. 4, 10). Aquesta follia institucionalitzada recobriria un tipus de santedat, on l'expressió de la pietat consistiria a mostrar-se públicament com a bufons obeint l'imperatiu paulí: «Si algú es creu ser savi segons la saviesa del món present, que esdevingui foll, per tal d'esdevenir savi. Car la saviesa d'aquest món és follia davant Déu».[9] Així, els clergues transvestits en folls de l'Església manifestarien, humiliant-se, un compromís de fe, en una identificació còmica amb la humilitat de Jesús i les humiliacions que va rebre, car va néixer en un estable vora un ase, va entrar a Jerusalem sobre un ruc i va ser investit amb l'hàbit blanc del foll per Herodes, amb un ceptre de canya i una corona d'espines com a emblemes d'un regnat de burles (Horowitz-Menache, 1994: 45-48).

Són dies en què tant el clergat com els escolans anaven per l'església ballant i fent corredisses, disfressats amb màscares o vestits burlescos, entonant cançons no gaire sagrades, llençant cendres i altres immundícies al terra, aspergint al poble amb cues d'ase, fent besar el portapau als fidels amb un suro cremat i contrafent l'ofici de la Missa.[10] Un ambient de tabola que es recull, per exemple, a l'*Officium Lusorum* o Missa dels Jugadors inclosa als *Carmina Burana* (CB 215), en què se segueix fil per randa les parts de la missa però canviant còmicament les paraules; i a l'*Officium Asinorum* o Missa de l'Ase, en què s'introduïa a l'església un ruc revestit amb capa pluvial i se'l conduïa a l'altar amb tota mena de bufonades en la festa dels subdiaques, la qual remunta al

7. Vegeu l'estudi de Pere BESERAN, «Sant Pere de Galligants. Escultura», *Catalunya Romànica*, V (Barcelona, 1991), pp. 167. Reproducció del capitell a J. PUIG I CADAFALCH, *L'escultura romànica a Catalunya*, Barcelona, 1949, làm. 66 (p. 84) i a J. CALZADA, *Sant Pere de Galligants*, Girona, 1983, fig. p. 319. Vegeu també l'estudi de Pere BESERAN, «Sant Pere de Galligants. Escultura», *Catalunya Romànica*, V (Barcelona, 1991), pp. 167.

8. Revilla 2003, però, interpreta l'esmentat capitell com un contrast entre el bé (prelat) i el mal (joglars) en una espècie de «psicomaquia incruenta». En tot cas aquesta dicotomia entre el model (l'oficiant) i l'antimodel (els joglars) no fa més que confirmar l'ordre establert, car la transgressió de la «Libertas decembrica» refrenda, en la seva excepcionalitat puntual, l'edifici moral cristià.

9. «Si quis videtur inter vos sapiens esse in hoc sæculo, stultus fiat ut sit sapiens. Sapientia enim hujus mundi, stultitia est apud Deum» (I Cor. 3, 18-19).

10. La Festa dels Folls és descrita amb tot detall en una carta dels doctors de la Facultat de Teologia de la Universitat de París (1445) dirigida als prelats de França on condemnaven «les Festes de Folls celebrades en l'octava de la Nativitat o el primer de gener en certes esglésies» (*Chartularium Universitatis Parisiensis*, ed. H. DENIFLE, 4 vols., París, pp. 1891-99, vol. 4, pp. 652-657; vid. també J.P. MIGNE, *Patrologiae Latinae,* 207, coll. 1169-1176: 'Facultas theologiae studii Parisiensis, Epistola XXI').

segle IX (Horowitz-Menache, 1994: 45). Entre 1200 i 1222, Pierre de Corbeil, arquebisbe de Sens, posa per escrit *l'Officium festi Stultorum,* on compila i detalla el ritual que té com a protagonista l'ase, sens dubte recollint una llarga tradició amb la intenció de reglamentar-la i arranjar-la amb finalitats restrictives (Laharie, 1991: 280-2).[11] Encara al segle XV Jan Hus es queixava d'aquesta pràctica a Praga, i testimonia que ell havia participat, de jove, a la mascarada en què es nomenava un bisbe de burla, el feien cavalcar un ase d'esquena, i l'entraven a l'església on feien que la bèstia de càrrega encensés els altars (Jakobson, 1975: 203).

La documentació catalana parla d'actes espectaculars durant aquestes festivitats a l'interior del temple, sovint amb elements profans, en principi tolerats a causa de l'època d'alliberament i inversió en què se celebrava, però després progressivament prohibits. A la Consueta antiga de Vic (s. XIII) ja s'apunten certes cerimònies lúdiques que els infants del cor feien el dia dels Innocents: «In festo Innocentum, faciant pueri totum *mysterium* sollempne» (Anglès, 1935: 285). Les actes capitulars de 1360 ressenyen els jocs i processons que es feien en les festivitats de St. Esteve i St. Joan i que ja comportaven alguns «excessos», com la introducció d'ases, rossins, cavalls, muls o bous al claustre de la catedral amb motiu de certes representacions consuetudinàries (Anglès, 1935: 284).[12] La consueta de la Seu d'Urgell (s. XV) assenyala que els «pueri» tenien el seu «episcopum proprium» que amb la seva cúria de nens, a les segones vespres de Sant Joan Evangelista, oficiava com a «Episcopus puerorum» i donava benediccions. La consueta gironina de 1360 anota expressament que, el dia dels Innocents, els clergues han de servir com ho fan els nens la resta dels dies, portant els ciris, els llibres, l'encenser, etc., mentre que els nens duen a terme el menester dels eclesiàstics. L'«epicopellus», precedit per dos geperuts amb un gran canelobre de ferro, pujava al púlpit i feia la seva homilia; després s'asseia a la càtedra episcopal i donava la benedicció i, en acabar, se n'anava «cum familia sua» a menjar. També la consueta de Barcelona anota que l'«Episcopus parvulorum cum toto suo comitato» s'enfilava a la càtedra episcopal revestit amb induments de prelat (Anglès, 1935: 285-7).

Les disbauxes que tals festivitats acabaren produint es van veure blasmades en sengles disposicions jeràrquiques, ordenances que consignen mil extravagàncies, que comencen a considerar-se irreverències, i on es ressenyen clergues amb màscares de figures monstruoses o vestits de dona, de còmics o d'histrions, amb gesticulacions i bellugadissa obscenes;[13] o que celebren els oficis amb hàbits seculars; o que se'ls veu deambular pel cor, entorn els altars, amb els braços carregats de flascons de vi, grans fogasses de pa, trossos de

11. Bib. Mun. Sens ms. 46, publicat i comentat per F. Bourquelot, *L'office de la fête des Fous de Sens*, Sens, Duchemin, 1856; H. Villetard, *L'office de Pierre de Corbeil: texte et chant*, Paris, Picard, 1907. Vegeu també Du Tilliot, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Fête des Fous qui se faisait autrefois dans plusieurs Églises*, Genève, Lausanne, 1741.

12. A principis de segle XX, a l'Alt Vallespir, encara pervivia l'anomenada *Missa del Burro* en les matines de Nadal, en la qual «s'hi feien cerimònies grotesques i paròdies indignes dels textos sagrats» (Francesc Baldelló, «Folklore litúrgic. Temps de Nadal», *Vida Cristiana*, X, núm. 82 (1923), pp. 71-76), segurament una versió popular de l'antiga *Asinaria Festa*.

13. Ho blasma Innocenci III en la decretal de 1207 o Regesta sive epistolae: «interdum ludi fiunt in eisdem ecclesiis theatrales, et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eas monstra larvarum, verum etiam in tribus anni festivitatibus, quae continue Natalem Christi sequuntur diaconi, presbyteri, ac subdiaconi, vicissim insaniae suae ludibria exercentes, per gesticulationum suarum debacchationes obscenas, in conspectu populi, decus faciunt clericale vilescere» (*PL* 215, 1070-1071) (*Apud* Pietrini, 2001: 31n).

carn i pernils; o lliurant-se a mil i una bromes coronats amb llorer o altres fulles o cofats amb gorres vermelles; ballen a la nau, canten cançons llicencioses, «mengen carn grassa, fins i tot sobre l'altar», juguen a daus sobre el tabernacle i prop els vasos litúrgics, etc. (Heers, 1988: 157); es revesteixen amb ornaments sacerdotals fets pelleringues i posats a l'inrevés; a les mans duen llibres capgirats que simulen llegir amb ulleres que, enlloc de vidres, porten pells de taronja; bufen els encensers que duen a les mans i que mouen per escarni, fent volar cendres fins a la cara; tan aviat murmuren paraules confuses com llencen crits tan folls, tan desagradables i tan discordants com els d'un ramat de porcs que xisclen (Gaignebet, 1984: 30).[14]

Una benedicció episcopal bufa d'Occitània deia:

Que Déu us doni un gran mal de cap
amb un cabàs ple de cops
i un jec de galtades sota el mentó.
El senyor bisbe, aquí present,
us dóna mil cabassades de mal de queixals,
i a vosaltres dones també
us posa una cua d'ase.[15]

Altres pràctiques les coneixem per les prohibicions que comencen a resoldre's al llarg dels segles XV-XVI. Per exemple, al Concili de Basilea (1435) blasmava que, durant la «festa dels bojos o dels innocents, és a dir, dels nens», en certes esglésies alguns es presenten vestits amb mitra, crossa pastoral o vestits pontificals donant benediccions episcopals, altres es vesteixen com a reis o ducs... altres es lliuren a divertiments teatrals i emmascaraments, altres a les danses i balls d'homes que provoquen riures desencaixats perquè es transvesteixen de dones per fer espectacle, altres preparen tiberis i banquets.[16]

El 1539 a la catedral de Girona s'acaba amb l'obligació que abans tenien canonges i preveres de rebre la confirmació que donava el Bisbetó, on el nen escolà devia venjar-se amb una bona plantofada de tot l'any d'obediència incontestable. El 1541 es prohibeix «que no sie algú de dita Isglésia que tir nates a terra, cendra ni altra immundícia, ni es fassen caure los uns als altres, ni aporten dit Bisbató ballant per la Isglésia, ni fassen lo dia dels Innocents ni altres dies desfressos, ni mudances de sonades de Evangelis, Epístoles ni Psalms [*contrafacta* musicals] ni altres insolències ni desórdens» (Lucero, 1995: 178-9).

14. Aquest darrer document fa referència als tardans actes celebrats el 28-XII-1645 pels franciscans d'Antibes, segons testimoni de Naudé, pel que sembla Mathurin de Neuré (*Cf.* E.K.CHAMBERS, *The Medieval Stage*, vol. 1, pp. 317-8).

15. «Que Dieu vos done gran mal al bescle / Avec una plena balasta de pardos / e dos days de raycha de sot lo mento. / Mossenhor l'evesque, qu.es assy presenz / vos dona 20 balastas de mal de dens / et a vosautras donas, atressi, / pona una coa de rossi». Vegeu René CLEMENCIC, *La Fête de l'Âne — Traditions du Moyen Age*, Clemencic Consort, Harmonia Mundi HMT 90 1036 [CD]. Frederic Mistral encara va conèixer dignitats efímeres provençals com l'Abat de la Jouvenço o el Rei de la Bedocho (Monferrer, 1996: 45).

16. «Turpem etiam illum abusum in quibusdam frequentatum ecclesiis, quo certis anni celebritatibus nonnulli cum mitra, baculo, ac vestibus pontificalibus more episcoporum benedicunt, alii ut reges ac duces induti, quod festum fatuorum vel innocentum, seu puerorum, in quibusdam regionibus nuncupatur, alii larvales et theatrales iocos, alii choreas et tropudia marium ac mulierem facientes homines ad spectacula et cachinnationes movent alii comessationes et convivia ibidem praeparant»: *Documenti pontifici sul teatro* (341-1966), a cura di T. ZARRA, Roma, Tipografia Poliglotta, s.d. [1966], pp. 36-37 (*Apud* Pietrini 1999: 1.11).

Si a la Seu gironina hi havia el Bisbetó, a la veïna església de Sant Feliu s'escollia l'Abató: el primer acostumava a visitar al segon el dia de Sant Esteve cosa que era motiu de grans aldarulls i escàndols. Ja el 1475 el Capítol gironí havia decidit «moderar los estyls [que] se eren introduïts en la funcció» del dia dels Innocents tant a la Seu com a la Col·legiata de St. Feliu, ordenació que «fou intimada al vicari de l'Abat i Mestre de les escolas de les dos esglésies», cosa que no va caure massa bé: el «mandato» fou fixat «a la porta de l'església» però finalment es va proposar «esmenar-ho per altre any» (Vila, 1995: 240). A la catedral de Tarragona s'anomenava el «bisbe dels Innocents» i a la de Mallorca, el «papa», bé que l'acte rep el nom d'*Entramès del Bisbató* (1511).[17] Però a finals del XVI, en aplicació del concili tridentí, les prohibicions van acabar amb l'acte (Romeu, 1994: I, 251-4). A Lleida, les prohibicions de 1567 manen «que sian castigats los minyons o jóvens que fingen fer un bisbet, un Rey de festes o altre magistrat eclesiàstic o secular» (Miró, 1996: 23).

Les festes del Bisbetó, doncs, funcionaven com un joc de sàtires i paròdies amb dos moments de naturalesa distinta:

a) la diversió o paròdia litúrgica dins l'església que incloïa els cèlebres *Sermons del Bisbetó* que constitueixen veritables monòlegs dramàtics. En català se n'ha conservat un del segle XIV (Romeu, 1957: II, 17-24), on l'escolà que fa de petit bisbe és introduït i presentat per un altre escolà. Fetes les presentacions, demana silenci i atenció al públic oient (elements retòrics típics dels monòlegs dramàtics medievals), i passa a relatar breument la vida de St. Nicolau, el patró dels escolans, per acabar donant absoltes i convidant a dinar els participants. Es tracta de parlaments molt vius, espontanis i col·loquials, dirigits directament a un públic que escolta.[18]

b) El segon gran moment de la festa el constituïa la cavalcada popular a través dels carrers de la ciutat[19] que, al s. XIII, incloïa també diaques i canonges, car amb ella s'obtenien almoines substancioses i menjar per la festassa nocturna. L'Església, doncs, no dubtava en integrar en els seus actes cerimonials elements propis de la cultura profana d'una banda per apropar-se estratègicament a la sensibilitat popular i d'altra banda per transformar-ne els significats tradicionals.

17. La *Festa del bisbetó* es troba ressenyada en gairebé totes les catedrals dels territoris catalans: Barcelona, Lleida, Tarragona, Vic, la Seu d'Urgell, Elna, València, on va ser prohibidda el 1475, Perpinyà, on se suprimiria el 1546, Palma de Mallorca on se suprimeix el 1549, o Girona on desapareix del tot després de les disposicions del Concili Tarraconense (1566) que inviten a eliminar «puerorum vel adolescentium ludus, dum Episcopum fingunt, aut Regem, aut alium magistratum ecclesiasticum vel saecularem» (vegeu Romeu, 1994: I, 250-54; Donovan, 1958: 65-6, 190-1, 195-6; Tomàs Àvila, 1963: 28-33, 305). Les prohibicions de les dignitats infantils no afecten, però, a l'àmbit urbà: a València, en una processó de 1655, apareixia un carruatge on els nens de Sant Vicent (orfes) anaven vestits de cardenals «y uno dellos, sentado en la parte superior de la popa en una silla debaxo de un dosel de terciopelo carmesí, con su tiara, representando al Papa y al Consistorio de los Cardenales» (Pedraza, 1982: 254).

18. Es conserva un altre text de finals del XIV o principis del XV, publicat sota el títol de «Sermó del Bisbetó» (*Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*, MOLC, 96, Barcelona, Edicions 62, 1983, pp. 172-193), que és un llarg sermó satíric obra d'escriptor culte, però no pas una autèntica homilia tradicional de bisbetó; s'inspira en aquells monòlegs dramàtics propis de la jornada dels Innocents, però es tracta d'una paròdia pertanyent al gènere dels «sermons joyeux» (Romeu, 1994: I, 275).

19. «…Des de l'església, se'ls conduïa amb jocs i bufonades indecents... i es passejaven per la ciutat, en carruatges, per fer-se veure; i a la fi, per fer riure al poble, adoptaven postures indecents i proferien paraulotes impies... després es feien transportar amb carretes plenes d'immundícies, i prenien plaer en llençar-les sobre la població que es reunia entorn d'ells» (Heers, 1988: 159).

D'aquesta manera cada any, en un dia d'hivern, la paralitúrgia del Bisbetó podia desembocar en sonades taboles amargament evocades per tots els textos disciplinaris, els sermons i els escrits dels moralistes fins ben entrat el s. XVIII.[20]

A la dimensió popular, urbana i de carrer pertanyeria el «bisbe tolit» bruegelià que sembla encapçalar una companyia de baldats en una mena de processó bufa, en allò que seria la versió més baixa de les cavalcades del «bisbe de folls». Potser es tracti d'una capta o sortida de col·lecta amb la finalitat de rebre donacions en espècies o en diner, cosa que sembla insinuar un sisè personatge, no baldat, que apareix al fons de la composició amb una plàtera a la mà.

2. Reis de Rialles

Una altra jerarquia infantil i efímera era la del rei d'Innocents, altrament dit Rei Pàxero o Rei Moixó o Moxo que es feia per Nadal i Cap d'Any, que a València es prohibeix el 1403 «per les bregues i morts que en ell [lo Rey Pàssero e solaz o Joch d'aquell] occurrien» (Miró, 1992).[21] En altres bandes l'efímer monarca era nomenat per l'Epifania -el conegut Rei de la Fava-, per Sant Antoni (17 de gener), com el que encara avui en dia es realitza a Biar (L'Alcoià) (Sansano, 1999),[22] o per Carnaval com el «Moixó Foguer» de Sant Quintí de Mediona o Vilanova i la Geltrú, personatge tot nu, cobert de mel i plomes que va escampant entre la canalla. El 1745, el bisbe de Terol prohibia el nomenament de «Reyes o Emperadores de Juego» ni que entrin «en la iglesia con la

20. «Eren horribles abominacions, accions vergonyoses i criminals, mesclades amb una infinitat de joguineigs i d'insolències; perquè és ben cert que si tots els diables de l'infern hagueren de fundar una festa a les nostres esglésies, no podrien ordenar-la d'altra manera que com es fa en aquests casos...» (*apud* Heers, 1988: 156).

21. Miró 1992 documenta altres casos com el «rey Moxó» d'Igualada (1480) que com a «pràticha en tots los lochs del principat de Cathalunya», regna de les festes de Nadal fins el dia d'Aparici (Epifania); o el de Cervera (1512), on el pintor Pere Alegret s'encarregava de pintar «la carta» i «la corona del Rey Moxó» (1554). No sé si amb gaire encert, Monferrer transcriu «Rei Moxo» o «Motxo» que vincula a «mutilat» (1996: 47-49), potser en relació amb l'adjectiu 'moixo' (capficat, moix). A Tàrrega el «rei de Nadal» és documentat entre 1482-1648 i el tortosí Francesc Vicent Garcia, Rector de Vallfogona (1579-1623), parla de «la corona d'oripell / que fou del rei de Nadal» (R.MIRÓ, «Personatges espectaculars a l'Edat Mitjana», dins *Teatralidad medieval y su supervivencia [Actes III Seminari de Teatre i Música Medieval d'Elx 1994]*, Ajuntament d'Elx-IJGA, 1998, pp. 61-69).

22. Es documenta la presència d'aquesta autoritat efímera a Culla (Alt Maestrat) (1400), Elx (1409, 1421), Sogorb (1566), Novelda (1587), Monòver (1636) i al mateix Biar entre 1570 i 1605; també es menciona el rei Pàxaro i la reina a Agost (1691), i altres semblants Reis «Moxó» a Vila-Real (Monferrer, 1996: 53-4, 66). Un últim record d'aquestes autoritats efímeres les trobem, ara transformades en danses del Rei Moro, a Agost (L'Alacantí), on tenen lloc entre el 26 de desembre i l'u de gener: per Sant Esteve es canten versos al·lusius a l'efímer regnat que ha de venir; la nit del dia següent (St. Joan Evangelista) s'elegeix el Rei protagonista de les jornades entre els joves de la població, i el dia dels Innocents, durant la dansa del Rei de rialles, la gent l'apedreguen amb peladilles i caramels (Manuel OLIVER NARBONA, «Danzas, pantomimas, fantoches y mojigangas», dins *Teatro medieval, teatro vivo [Actes IV Seminari de Teatre i Música Medieval d'Elx 1998]*, Ajuntament d'Elx 2001, pp. 137-158). Si avui en dia s'anomena «Rei Moro» és sens dubte per influència de les cèlebres festes de «Moros i Cristians» de l'entorn. Després d'una època de decadència entre els ss. XVII-XVIII, sembla que el «Rei Pàixaro» de Biar es recuperà a començaments del XX i en les últimes dècades ha experimentat una nova embranzida, segons conta Sansano. La vespra de sant Antoni el rei efímer, coronat, barbat i muntat a cavall, recorre els carrers del poble amb un seguici proveït de torxes i dansadors, els veïns encenen fogueres i donen col·lació a la desfilada (vi i bunyols) com a la *santantonà* del Forcall. La festa (17 de gener) inclou una nova cavalcada del Rei Pàixaro i comitiva que recullen donatius de la gent per pagar la festivitat (Biel SANSANO, «Joc, ball o danses del Rei Pàixaro», *Barcella* 6 (1999), article penjat 'on-line' en *Barcella digital*, revista electrònica, pàgina web: http://www.banyeres.com/serrella/Num06/1num06a.htm).

mogiganga de corona de papel... ni con alguna insignia de tales oficios» (Caro Baroja, 1984: 344); autoritats lúdiques que amb la seva companyia anaven pidolant per les cases del poble i amb el que recollien s'entaulaven.

A aquestes jerarquies de rialles fan referència les taules de Bruegel i de Jordaens: a «Jornada obscura» el nen va disfressat indubtablement de rei de miques, cofat amb una visera de paper en la qual hi ha pintada una corona, igual com el petit rei de carnaval que apareix a l'extrem inferior esquerre del «Combat de Carnaval i Quaresma»,[23] corones papiràcies semblants a la de cartró daurat del tortell de Reis amb què encara avui en dia coronem el comensal a qui li ha tocat la fava. És més, el nen del quadre duu el cos cobert amb dos coixins lligats a l'esquena i al pit per protegir-se d'estomacades rituals que el personatge rebria durant la seva exhibició i regnat,[24] i porta un esquellot penjant en bandolera que anunciava el seu pas i feia fugir els esperits malignes. És possible que qui agafa de la mà el nen fos un delegat eclesiàstic, com decreta el sínode d'Angers de 1595, que restringeix la col·lecta d'any nou[25] a no més de dos joves alhora, acompanyats per un dels encarregats de la fàbrica de l'església, amb l'objectiu que els diners no es fonguessin en tiberis i servissin per pagar la cera dels ciris (Heers, 1988: 117). La taula de Bruegel mostra un dels nois menjant unes pastes segurament fruit de la capta, i entre els dos s'insinua un sac on arreplegarien les donacions, mentre que el nen sembla que amb la mà esquerrà agafa un embotit. Darrera s'entreveu un tercer noi amb la cara ennegrida o coberta per una mena de màscara i amb una granera a la mà, tot plegat en relació amb algun joc de Carnaval, com els «Mummers» anglesos de la Twelfth Night que fan al poblet de Sulgrave. Assenyalem que la dotzena nit després de Nadal (Epifania) coincidia amb la lluna nova i per evocar l'absència de llum lunar, hom s'ensutjava el rostre (Gaignebet, 1984: 37).[26] Entre els cèlebres «Jocs infantils» del mateix Bruegel, hi ha el joc del seguici de la petita reina, potser també en relació a la festa dels reis de miques.[27]

23. Gaignebet, 1972: 331 afirma que el nen de la «Jornada obscura» no pot ser un «rei d'Epifania» sinó de Carnaval, per les dates que el quadre evoca (febrer-març).

24. Clement Marot (1496-1544) utilitza el terme francès «innocenter» per indicar aquests apallissaments o fuetades rituals que evocarien la massacre dels Innocents: «Treschere soeur, si je sçavoys où couche / vostre personne au jour des Innocents, / de bon matin j'yrois à vostre couche / veoir ce gent corps, que j'ayme entre cinq cents: / Adonc ma main (veu l'ardeur que je sens) / ne se pourroit bonnement contenter / sans vous toucher, tenir, taster, tenter. / Et si quelqu'un survenoit d'adventure, / semblant feroys de vous innocenter. / Seroit-ce pas honneste couverture?» (Clément Marot, *Oeuvres Poétiques,* Classiques Garnier, 1993, t. II, pp. 205-206: *Du jour des Innocents* Epigramme I, VI, avant 1527). I és que el matí del 28-XII, els joves tenien permís per entrar a l'habitació de les noies i assotar-les si encara les trobaven al llit.

25. L'*Aguilaneuf* o *Gui-l'an-Neuf*, d'on deu procedir «aguilando» (la forma castellana més genuïna) o «aguinaldo», és a dir les nostres «estrenes», paraula derivada de les ofrenes romanes que es feien, la Nit de Cap d'Any, a la deessa sabina Strena. *Gui-l'an-Neuf o Guilanleu*, potser vingui del "gui" (vesc) que es repartia durant la capta d'Any Nou a canvi de menjar o d'estrenes (Bercé, 1994: 21). Encara avui els francesos es desitgen l'any nou sota la branca de vesc que penja de la porta i que es crema i renova cada any.

26. En les festes de folls murcianes, els «inocentes» duien la cara mascarada d'estalzim o de carbó i blauet (Monferrer, 1996: 43).

27. Jean-Pierre Vanden Branden («Les Jeux d'Enfants de Pierre Bruegel», dins Philippe Ariès et Jean-Claude Margolin, *Les Jeux à la Renaissance*, París, Lib. J.Vrin 1982, pp. 499-524) s'hi refereix com un joc de «noces», on els infants nuvis van envoltats per un grup de nens molt compacte per tal d'evitar que els mals esperits s'interposessin en el seguici, al capdavant del qual van dues nenes escampant pètals de flors per afavorir la fecunditat de la parella.

A «Els tolits», tres dels baldats ostenten aurèoles de riure: l'un, una corona de paper semblant a la del nen-rei però capgirada; un altre duu una mena de cucurulla emmerletada pareguda a la que ostenta l'esguerrat del «Combat», i l'altre una mitra episcopal, que ens recorda aquells «orats e ignocents alt sobre un cadefal, ab les cares pintades de almàngara e de mascara, armats ab lanses velles e cervalleres rovallades, e ab mitres de paper blanch sobre lur cap, a forme de bisbes» que va treure l'Hospital de Barcelona el 1461 per rebre a Carles de Viana,[28] prelats de riure que afegien la seva deformitat a la inversió jeràrquica. Quatre dels tolits, així com el del «Combat» de Viena, van vestits amb sengles capes ornamentades amb petites cues de guineu, un altre element de fort contingut paròdic que cal relacionar amb altres comparses com la vasca «azeri dantza» o dansa de la rabosa (Caro Baroja, 1984: 350-3).[29]

De la seva banda, els quadres de Jordaens sobre «El Rei de la Fava», presenten tots un rei madur, rialler, en el moment de tastar/olorar el vi; al costat o bé hi ha la reina de bufa presidint el banquet amb una forquilla a la mà (Viena), o una dona que duu un infant nuet als braços que ostensiblement es pixa (Bèlgica) o que ja li està torcant el cul (Brussel·les); també hi sol haver un home que vomita després de la fartanera festiva, una nena bevent vi, un individu que grapeja una dona amb els pits a refresc (Hermitage), un bufó amb barret de cascavells i 'marotte' (Kassel), mentre que tots, amb les boques obertes, canten al so d'un sac de gemecs.

3. *Pervivències d'autoritats infantils*

Restes actuals d'aquestes celebracions les trobem encara vigents, d'alguna manera, en el Bisbetó i el Sermó de la Calenda dels monestirs de Montserrat (**Il·lustració 4**) i Lluc, bé que amb parlaments molt moderats i discretes accions,[30] o a la Catedral de Burgos on s'ha recuperat la tradició d'escollir l'«Obispillo» el dia dels Sants Innocents entre els nens de l'Escolania Pueri Cantores,[31] mentre que, fora de l'àmbit eclesiàstic, «els obispi-

28. Jaume SAFONT, *Dietari o Llibre de Jornades (1411-1484)*, ed. de J.M.SANS I TRAVÉ, Barcelona, 1992, p. 131. També l'Hospital dels Innocents de València tenia el seu «Bisbe dels Folls» des de 1483, personatge que cap a 1580 tenia dues mitres: una de roja i una de blanca i duia guants vermells (Monferrer, 1996: 111). D'altra banda, els Folls i Orats de València participaven en desfilades espectaculars com a les festes immaculistes de 1622 on figuren un carro «lleno de locas» i un altre de folls presidit per «dos reyes de burlas»; o a les festes per la canonització de Sant Tomàs de Vilanova de 1659 on «causava mucha risa los meneos y los visajes que hazían los locos» que anaven vestits a quadres de color blau i groc, festa que culminà amb un castell de focs d'artifici plantat a la plaça del Mercat amb «unos bultos que avía en él que representavan los locos i locas del Hospital» com si fossin una protofalla. Els grotescos carros de folls tornen a aparèixer a la processó dedicada a la Immaculada Concepció de 1662 (Pedraza, 1982: 72, 243, 251, 256).

29. Gaignebet, 1972: 333 aporta la discutida interpretació històrico-política de les cues de rabosa o de teixó com a insígnia dels captaires. Bercé assenyala que certes captes juvenils incloïen la destrucció de certs animals danyosos i que encara avui en dia els nois passegen despulles de guineus abatudes com a mostra del servei públic que oferien, i així justificar la col·lecta: «des quêtes pouvaient intervenir... pour la destruction d'un animal nuisible, et les enfants promènent encore ajourd'hui de ferme en ferme la dépouille d'un renard abattu, ces traits évoquant l'idée d'un service public imparti à la jeunesse... services de jeneusse dont les quêtes exigeantes constituaient la reconnaissance» (Bercé, 1994: 22).

30. Al Monestir de Montserrat la festa se celebra per Sant Nicolau, ja no dins l'església, ans en una sala de l'Escolania, i s'ha convertit en la festa d'acolliment dels nousvinguts: actualment el Bisbetó el trien per votació els escolans entre els que s'han incorporat aquell any, i l'acompanyen el porrer, dos canonges amb birret i el vicari general, acompanyats per tres acòlits, tots del curs de 5è de bàsica.

31. Entre altres escomeses, l'*Obispillo* rep als nous integrants del cor al convent de Santa Clara, visita l'arquebisbe a la Catedral i després a l'alcalde i, des del balcó de l'Ajuntament, fa un parlament edulcorat on reivindica els drets dels nens.

llos» populars campen pel País Basc, de vegades cavalcant un rossí, com a Segura, últim eco de les visites pastorals festives protagonitzades pels bisbetons medievals.[32]

La tradició de reietons efímers perviu arreu d'Europa, particularment com a Reis de la Fava: a Navarra és envoltat de bisbetons; el Rei de la fava va acompanyat de la reina del pèsol en la «Twelfth Night» o celebració de l'Any Nou a Bankside, Londres.[33]

En la cultura islàmica hi ha els nens-prínceps d'un dia que es passegen disfressats amb capa, ceptre i corona en la jornada festiva que culminarà amb la seva circumcisió (*sünnet*) segons tradició musulmana, o el *soldà* que es nombra entre els estudiants de la Medersa de Fes (Marroc), entre d'altres dignitats efímeres.

No fa tant de temps moltes altres poblacions recordaven aquestes festivitats: al Vallespir, encara al segle xix, el petit bisbe duia una mitra de paper «platejat y daurat» i recorria els carrers de la població recollint menjar, especialment nous i avellanes que arreplegaven en la casulla episcopal (Vila, 1997: 147), costum que encara pervivia el 1946 a Arles de Tec.[34]

A Llofriu (Baix Empordà, Girona) el noi que encapçalava la col·lecta a la festa dels Innocents es vestia de rei «amb una corona de llauna o de cartró, tota daurada i amb una gran capa» (Amades, 1950-56: i, 264). A Artana (Plana Baixa) el 27 i 28 de desembre regnava el rei de Miques, amb capa negra i corona de cartró, que feia una crida satírica on ordenava coure sense foc, llaurar sense aladre, cosir sense fil, o que «ningú camine ni dret ni gitat, ni recte ni tort, ni assentat ni ajupit, ni cul per amunt ni cul per avall».[35] A Benissanet o a Móra d'Ebre, antigament escollien un Rei o un Batlle de Taronges, mentre que a la Franja d'Aragó els reis de Carnaval entraven a l'església amb corones de paper al cap (Monferrer, 1996: 41, 43). Encara avui en dia, a la zona de Tras-os-Montes (nordest de Portugal), els joves celebren la diada de Sant Esteve o la jornada de Cap d'Any amb comparses i màscares d'antiga estirp. És la *Festa dos Rapazes*, que inclou tota mena d'actes paradramàtics, des de la coronació d'un rei efímer (*O rei novo* d'Ouzilhâo, escortat per dos 'vassalos' amb ceptres capçats per taronges; o el *Farandulo* de Tó, amb la cara ennegrida de follí i una corona de cartró), fins a tota mena de seguicis burlescos, *mouriscadas* (representacions de Moros i Cristians a Mirandela o Vinhais) i mascarades com els *Caretos* ('diables') de Varge (Bragança) o Podence (Macedo de Cavaleiros) o els *Chocalheiros* ('indiscrets') de Bemposta i Val do Porco (Mogadouro), els *Zangarroes* (diables) i els *Mascaroes* de diverses poblacions dels districtes de Miranda do Douro, Freixo de Espada, Cinta

32. Yann Dahhaoui («Voyages d'un prélat festif. Un 'éveque des Innocents' dans son échevé», *Révue Historique*, en premsa) documenta la visita-col·lecta que va fer l'*Episcopus Innocencium* de York el 1397 per esglésies i monestirs de tot el bisbat.

33. 'King of Bean' en anglès, 'Bohnenkönig' en alemany, 'Roi de la Fève' en francès. Els anglesos consideren que és una diversió francesa, celebrada ja per la reina Maria d'Escòcia el 1563 al palau de Holyrood, la qual va deixar els seus vestits, joies i arreus a la seva serventa Mary Fleming, a qui li havia tocat la fava, per tal que pogués exercir el seu regnat d'un dia.

34. Pep Vila, «El drama litúrgic al Rosselló», *Revista de Catalunya*, 115 (1997). pp. 119-52 (ref. p. 147) i, del mateix, «Pervivència de la festa de sant Nicolau al Vallespir», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 46 (2005), pp.461-74 (pàg. 466 i fotografies a les pp. 471-2).

35. Alfons Llorenç, «Tradicions al voltant del Nadal», *El País/Quadern*, 28-xii-1986. A Vilavella de Nul·les, el pregó del rei o alcalde dels Innocents feia: «De orde de l'alcalde i el govern nou que ha entrat hui, se fa saber: que ningú estiga al sol ni a la sombra, ni dins de casa ni fora, ni anant ni estant parat, ni gitat ni dret, baix la pena de la roba remesclà» (Caro Baroja, 1984: 327), un costum que va perviure fins l'any 1942. A la Vall d'Uixó i a Betxí (Plana Baixa) hi havia el Rei Bonet i l'Alcalde Porreta respectivament i a Fanzara (Alt Millars) el Rei Rosso; a Algímia d'Almonesir (Alt Palància) es triava Rei amb corona (Monferrer, 1996: 63, 65).

o Bragança; el *Mazarrón* de Burgos, o la *Bisparra* de San Martín de Castañeda, els *Carochos* de Riofrío de Aliste, el *Tafarrón* de Pozuelo de Tábara i el *Zangarrón* de Montamarta, a la zona de Zamora; màscares i indumentàries d'aspecte diabòlic que són propietat de la vila i que durant la resta de l'any són custodiades per l'església,[36] perquè sovint bona part del fruit de les captes s'inverteixen en misses o en despeses eclesiàstiques, cosa que denota els orígens medievals de la festa. Només modernament s'ha prohibit l'entrada al temple d'aquestes màscares. A Ouzilhâo, els «fatos» o «caretos» acompanyen amb un gran terrabastall d'esquellots, cascavells i matraques, la cort efímera del rei de la festa fins l'església, però avui en dia no hi entren: els esperen fora on està preparada una gran taula a l'aire lliure on s'asseurà tota la població i, a la capçalera de la taula, el monarca transitori que ha presidit, rere l'altar major, la benedicció dels pans que es consumiran en l'àpat festiu.[37]

Els portadors de màscares duen bufes de porc inflades per copejar la gent i esquellots a l'esquena que no paren de dringar al seu pas,[38] elements que veiem reflectits en el rei de rialles de la «Jornada obscura» de Bruegel, una pintura que, pel tema de la poda, se situa, doncs, en temps de festa hivernal, plausiblement de Carnaval, igual que «Els tolits», en la mesura que uns baldats semblants apareixen precisament en el context carnestoltesc del «Combat entre el Carnaval i la Quaresma». I pensem que el Carnaval és l'hereu directe de les Festes de Folls medievals, al seu torn derivades de l'antiga «Libertas Decembrica», on convergien reis de rialles, bisbes de bufa i exaltació d'ases i estults, festivitats de capgirament de rols i valors de l'ordre establert que funcionaven com a exutori i psicodrama necessari, en la mesura que la llibertat puntual i l'igualitarisme efímer que regnaven durant unes poques jornades anunciaven el món de justícia i de bondat del més enllà, alhora que recordaven la precarietat i la fragilitat del poder i la riquesa mundans. Tot plegat en un llarg recorregut rialler i transgressor que encara ha arribat, amb més o menys vigor, fins al dia d'avui.

36. Michel REVELARD-Guergana KOSTADINOVA, *Le Livres des Masques. Masques et costumes dans las fêtes et carnavals traditionnels en Europe*, Tournai (Bèlgica), La Renaissance du Livre, 1998, pp. 30-1.

37. També a Andorra la jornada de St. Esteve, patró de les confraries de mossos, se celebrava amb curiosos rituals com la farsa i ball de l'óssa: tres segadors proveïts de dalla i amb una gepa de palla, es dirigien a l'església, un d'ells picava la porta tres cops amb la dalla, la gent sortia del temple i envoltava als nois que feien com que tallaven l'herba mentre cantaven. Arribava la «barganta» —un home disfressat de dona i les natges protegides amb una pell de porc ben tensa- que duia la cistella del berenar, d'on sortien parracs i un parell de gats escarransits i furibunds, cosa que provocava l'ira dels segadors que perseguien a la «barganta» aixecant-li les faldes i bastonejant-li el cul. Llavors apareixia l'enorme óssa, un home disfressat amb una pell de corder o de senglar i una màscara (cap d'ós dissecat) que espantava als farsants fins que un caçador l'abatia. Es feia en diversos llocs del petit Principat, i actualment s'ha recuperat a Encamp i Ordino. Vegeu Francesc PERRAMON I ZAPATERO, *El ball de l'óssa d'Encamp a Andorra*, Andorra la Vella 1993.

38. N'he parlat a Massip, 2001: 197-218 (p. 213 de ref.), estudi del qual n'hi ha versió castellana amb il·lustracions al monogràfic sobre «Teatre Popular (Herri-antzerkiaz)» de la revista *Euskera*, XLIV, 1 (1999), pp. 239-265; i versió italiana a *European Medieval Drama*, 3 (1999), pp. 121-143. Cal consultar també Paula GODINHO, «A Festa dos Rapazes», *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*, X (1998), pp. 241-254; de la mateixa, «Mordomia e reproduçao festiva: o caso da Festa dos Rapazes», *Arquivos da Memória,* 4 (1998), pp. 35-48; Aurélio LOPES, *A Face do Caos. Ritos de subversao na tradiçao portuguesa*, Alpiarça, 2000. Corones o mitres de cartró, xurriaques amb bufetes o tires de pell i esquellots o cascavells són elements omnipresents als carnavals èuscars (Caro Baroja, 1984: 196-215). Recordem que ja a la Pàdua del s. XIII els esbirros d'Herodes representaven la matança dels Innocents copejant amb vesícules inflades al bisbe, canonges, escolars, homes i dones que eren a l'Església (Pietrini, 2001: 32). Avui ho fan, al Corpus de València, amb 'carxots' o garrots de paper en l'acte anomenat «La Degolla», última resta del *Misteri del Rei Herodes* valencià.

Bibliografia

Anglès, H. (1935): *La música a Catalunya fins al segle xiii*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

Bercé, Y-M. (1994): *Fête et révolte. Des mentalités populaires du xvie au xviiie siècle*, Paris, Hachette.

Caro Baroja, J. (1984): *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.

Dahhaoui, Y. (2005): «Enfant-évêque et fête des fous: un loisir ritualisé pour jeunes clercs?», in Gilomen, H.-J. et alii (2005), *Temps libre et loisir du 14e au 20e siècles. Freizeit und Vergnügen: vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, Zurich, Chronos, pp. 33-46.

Donovan, R. (1958): *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, p.i.m.s.

Heers, J. (1988): *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península.

Gaignebet, C. (1972): «Le combat de Carnaval et de Carême de P.Bruegel (1559)», *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 27, pp. 313-346.

Gaignebet, C. (1984): *El carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona, Alta Fulla.

Horowitz, J. & S. Menache (1994): *L'humour en chaire. Le rire dans l'Église médiévale*, Genève, Labor et Fides.

Jakobson, R. (1975): «Il mistero parodistico medievale. L'*Unguentarius* in antico ceco», in Lonzi, L. (ed.) (1975): *Premesse di Storia Letteraria Slava*, Milano, il Saggiatore, pp. 201-231.

Laharie, M. (1991): *La folie au Moyen Age (xi-xiiie siècles)*, París, Le Léopard d'Or.

Lucero Comas, L. (1995): «Litúrgia i paralitúrgia del dia de Nadal a la Seu de Girona segons la consueta de 1360», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, xxxv, pp. 159-81.

Massip, F. (2001), «L'infern en escena: presencia diabòlica en el teatre medieval europeu», dins Rossich, 2001: 197-218. Versió castellana, amb il·lustracions, al monogràfic sobre «Teatre Popular (Herri-antzerkiaz)» de la revista *Euskera*, xliv, 1 (1999), pp. 239-265; i versió italiana a *European Medieval Drama*, 3 (1999), pp. 121-143.

Massip, F. (2003): «Bucklige und Possenreisser. Narrenfeste im frühen katalanischen Theater», in Erdmann, E. (ed.) (2003), *Der Komische Körper. Szenen-Figuren-Formen*, Erfurt-Bielefeld, Transcript Verlag, pp. 17-25.

Minois, G. (2000): *Histoire du rire et de la dérision*, París, Fayard.

Miró i Baldrich, R. (1992): «Joves reis efímers», *Miscel·lània Joan Fuster*, Barcelona, pam, vol. v, pp. 67-77.

Miró i Baldrich, R. (1996): *Teatre medieval i modern*, Universitat de Lleida, Lleida.

Monferrer i Monfort, A. (1996): *Les festes de folls*, València, Generalitat.

PL= *Patrologia Latina*, ed. J.P.Migne ed., Paris, Petit-Monrouge, 1854.

Pedraza, P. (1982): *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ajuntament.

Pietrini, S. (1999): *I giullari nella vita e nell'immaginario medievali*, Cd-rom ipertestuale, Università di Firenze, Centro Didattico-Televisivo, n. 5/C,.

Pietrini, S. (2001): *Spettacoli e immaginario teatrale nel medioevo*, Roma, Bulzoni.

Revilla, F. (2003): «¿Un juglar travestido en el claustro de sant Pere de Galligants?», *Goya. Revista de Arte*, 292, pp. 4-8.

Romeu i Figueras, J. (ed.) (1957): *Teatre Hagiogràfic*, 3 vols., Barcelona, Barcino.

Romeu i Figueras, J. (1994): «Els dos textos del *Sermó del Bisbetó*», in *Teatre català antic* (a cura de F. Massip-P. Vila), 3 vols., Barcelona, Curial-Institut del Teatre, vol. i, pp. 234-275.

Rossich, A. et alii (2001), *El teatre català dels orígens al segle xviii*, Kassel, Reichenberger.

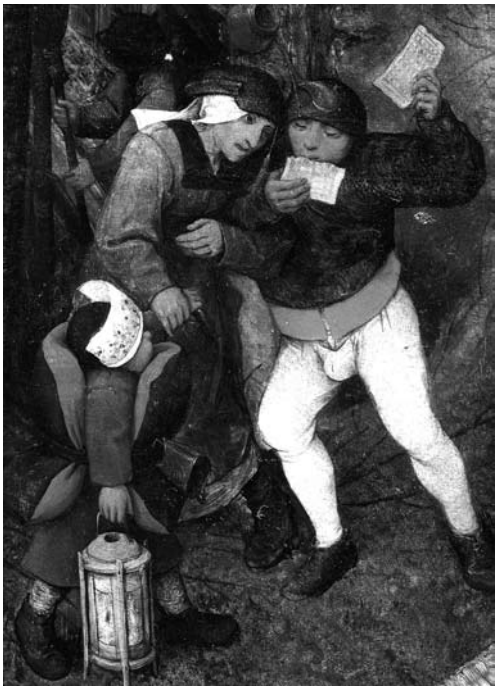
SANSANO, G. (1999): «Joc, ball o danses del rei Pàixaro», in Antoni ARIÑO (dir) (1999): *El teatre en la festa valenciana*, València, Generalitat, pp. 233-40.

TOMAS AVILA, A. (1963): *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses.

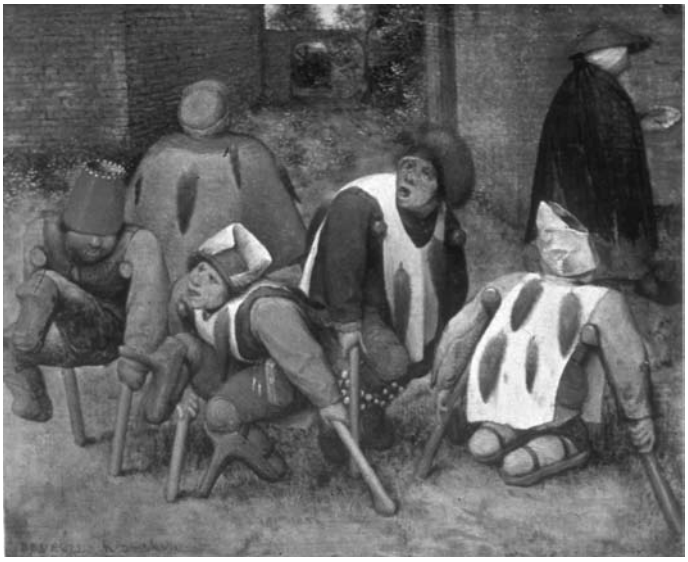
VILA, P. (1995): «Notes sobre les antigues representacions teatrals a les comarques gironines», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXV, pp. 237-324.

VILLANUEVA, J.L. (1850): *Viage literario a las iglesias de España*, vol. XVI, Madrid.

IL·LUSTRACIONS



Il·lustració 1



Il·lustració 2

Il·lustració 3

Il·lustració 4

Esquemas representacionales en el teatro de navidad castellano

Miguel Ángel Pérez Priego
UNED, Madrid

En el drama litúrgico, la propia fiesta y celebración religiosa era la que daba argumento a la pieza que se representaba. La celebración de la Resurrección de Cristo propiciaba así la escena de las mujeres y el ángel ante el sepulcro en la *Visitatio sepulchri*; la fiesta de Navidad imponía la escena de la adoración de los pastores y el diálogo ante el pesebre en el *Officium pastorum*; la celebración de la Epifanía exigía la escenificación del camino de los Magos y la adoración del Mesías nacido en el drama conocido como *Ordo Stellae*. Se trataba, por tanto, de la puesta en escena de la celebración misma, tal como la dictaba el texto evangélico o el servicio litúrgico correspondientes. Solamente el llamado *Ordo prophetarum*, drama litúrgico más tardío que los citados, tendrá otra fuente de inspiración, de manera que ya no estará basado en un texto bíblico concreto, sino en el sermón pseudoagustiniano *Conta Iudaeos, Paganos et Arianos Sermo de Symbolo*.[1]

En el teatro de Pasión y Resurrección, los hechos discurrieron de esa manera y los esquemas representacionales del drama medieval se observan aún operativos en el siglo XVI.[2] El drama litúrgico de Navidad, en cambio, no gozó de ese vigor original, ya que nació por analogía precisamente con el de Pascua sin que llegara a crear unas formas tan fijas y perdurables.

1. YOUNG, Karl, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford [1933], 1967, II, pp. 125 y ss.

2. Todavía podemos encontrar el *Peregrinus en la Representación a la santísima resurrección*, de Juan del Encina o en la *Aparición que hizo Jesu Christo a los dos discípulos que yvan a Emaús*, de Pedro de Altamira, o en el *Auto del castillo de Emaús*, de Juan Timoneda; o podemos comprobar que el *Planctus Mariae* sobrevive todavía en la *Representación a la pasión y muerte*, de Juan del Encina, en el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, y en los *Tres pasos de la Pasión y una Égloga de resurrección*, de Alonso Castrillo; o que el más desarrollado y complejo *Ludus Paschalis* presta su esquema al *Auto que trata primeramente cómo el ánima de Christo decendió al infierno*, de Juan de Pedraza.

El primitivo *Officium pastorum* surgió, efectivamente, en el siglo XI por una traslación del esquema del *Quem quaeritis* de Pascua a un pasaje del texto evangélico en que San Lucas narra el nacimiento de Cristo (*Luc* 2, 15-20).[3] Karl Young hizo ver cómo el parecido entre la pieza de Navidad y el tropo de Pascua no residía sólo en su disposición dialogada ni en su acoplamiento al introito de la misa sino también en el riguroso paralelismo de sus frases:

Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?
Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite?
Jesum Nazarenum crucifixum
Salvatorem Christum Dominum
Non est hic
Adest hic
Ite, nuntiate quia surrexit
Nunc euntes dicite quia natus est
...illud quod olim ipse per prophetam dixerat ad Patrem taliter inquiens
...de quo canite omnes cum propheta dicentes.[4]

La adopción, pues, del esquema ya creado (la escena de la llegada y el intercambio de pregunta y respuesta), al aplicarse al texto evangélico, determinó una notable reducción de éste y únicamente llegó a escenificarse un fragmento del relato de San Lucas, exactamente el que refería la llegada de los pastores al nacimiento. Sólo en reelaboraciones probablemente posteriores (textos de Rouen, siglos XI-XIII),[5] se van incorporando todos los episodios narrados por San Lucas y aun otros de procedencia distinta. El esquema primitivo se verá así ensanchado con escenas como la del anuncio del ángel a los pastores, el asombro de éstos, la aparición del coro de ángeles entonando el *Gloria in excelsis* o la llegada de los pastores al pesebre. De procedencia no evangélica son la pregunta *Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite?*, que les es formulada por las comadronas, personajes nuevos que los *Evangelios apócrifos* habían introducido en el relato del nacimiento, y también el diálogo entre el celebrante y el coro de pastores, terminada la misa:

3. Sobre el *Quem quaeritis* de Pascua se creó también el tropo de la Ascensión:
Quem cernitis ascendisse super astra, o Christicolae?
Ihesum qui surrexit de sepulchro, o caelicolae...
(cf. E. K. CHAMBERS, *The mediaeval stage*, II, Oxford, 1903, p. 11).

4. YOUNG, Karl, ob. cit., II, pp. 4-5

5. Los textos de Rouen, en K. Young, ob. cit., II, pp. 12 y ss. El renovador estudio de O. B. HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore, 1965, tras reordenar la cronología de Young y hacer ver la prioridad cronológica de formas dramáticas complejas, incluso vernáculas, sobre las más simples tenidas siempre por originarias, ha puesto graves dudas acerca del proceso generalmente admitido de desarrollo del drama litúrgico. Respecto del de Navidad, en concreto, advierte: «Logically, one would assume that simple forms preceded complex ones, but there is no evidence of this. Until such time as manuscripts are dated more accurately or fresh texts are discovered, the possibility must be kept in mind that the Christmas play originated as a fairly elaborate composition, and that parts of this composition were extracted by clerics who wished to use them in connection with Christmas services in the same way that the *Quem quaeritis* was used at Easter» (p. 226).

— *Quem vidistis, pastores, dicite? Annuntiate nobis in terris quid apparuit.*
— *Natum vidimus et choros angelorum collaudantes Dominum, alleluia, alleluia.*[6]

Con todo y a pesar de estas amplificaciones más espectaculares, como muestra Young, la representación no tuvo éxito ni desarrollo comparable a su correspondiente de Pascua, la *Visitatio sepulchri*, ya que el texto evangélico que le servía de base poseía escaso cuerpo narrativo y, además, le surgió un fuerte competidor con la representación de los Magos para la Epifanía.[7]

En el teatro castellano primitivo, el drama de Navidad tuvo un notable desarrollo, según testimonian documentos eclesiásticos, ceremonias en iglesias catedrales, fiestas en palacios señoriales y, por supuesto, textos de autores como Gómez Manrique, Juan del Encina, Lucas Fernández, López de Yanguas, Gil Vicente y varias obras anónimas o de autores menos conocidos. Por lo que muestran esos testimonios conservados, desde el siglo XIII hasta el XVI, hay que pensar que este teatro se desarrolló mayoritariamente a partir de una tradición vernácula configurada sobre la dramatización del relato evangélico, pero también, en algunos casos, a partir de una tradición vulgarizada del *Officium pastorum*.

En efecto, por lo menos dos de los textos conservados presentan indicios de dependencia del drama latino. Significativamente uno es de fecha temprana (s. XIII) y otro de fecha bastante tardia (*ca* 1561). El primero es la ceremonia de la catedral de Toledo en la noche de Navidad, que conocemos por ceremoniales del s. XVI y describió en el s. XVIII el canónigo Felipe Fernández Vallejo. Consistía en una dramatización amplificada de la antífona del oficio de laudes por medio de un diálogo cantado en romance entre dos cantores del coro y dos monaguillos que, vestidos de pastores, se habían acercado hasta el altar mayor:

Canto-llanistas	Bien vengades, pastores, que bien vengades. Pastores, ¿dó anduvistes? *decidnos lo que vistes* (...)
Melódicos	Vimos que en Bethlén, señores, nació la flor de las flores (...)[8]

El segundo texto es la *Danza del Santíssimo Nacimiento*, de Pedro Suárez de Robles, editada en Madrid en 1561 y 1606, y seguramente representada, como sugiere Gillet, en la iglesia de algún pueblo del sur de España[9]. También aquí hay un diálogo, en este caso entre los ángeles y los pastores que llegan al nacimiento, diálogo que revela signos de dependencia de la tradición litúrgica:

6. Young, Karl, ob. cit., pp. 18-20.
7. Young, Karl, ob. cit., pp. 25-28.
8. Gillet, Joseph. E, «The *Memorias* of Felipe Fernández Vallejo and the History of the Early Spanish Drama», en *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, Nueva York, University Press, 1940, pp. 264-280, Miguel Ángel Pérez Priego, *Teatro medieval, 2. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997, 217 y ss.
9. Gillet, Joseph. E, «*Danza del Santissimo Nacimiento*, a sixteenth-century play by Pedro Suárez de Robles», *PMLA*, 43 (1928), pp. 614-34.

Ángeles	Pastores lindos, serenos, *adónde venís, dezí?*
Pastores	Venimos de gozo llenos *a buscar a Dios aquí.* (vv. 127-130)[10]

En ambos casos, las fórmulas empleadas en el diálogo («decidnos lo que vistes», «adónde venis... a buscar a Dios aquí») no pueden provenir más que de las preguntas tipificadas en el drama litúrgico (*Quem vidistis...*, *Quem quaeritis in praesepe*) ya que era allí donde únicamente ocurrían. En el relato de San Lucas ni siquiera se producía aquella situación dialogada. En consecuencia, parece razonable sospechar que, al igual que en el teatro de Pasión y Resurrección, en el ciclo de Navidad también se conservó activa y fecunda la tradición dramática litúrgica, en este caso, probablemente a través de versiones vulgarizadas del *Officium pastorum*.

Muestra de esa tradición vulgarizada sería el poema de semejante letra y estribillo («¡Bien vengades, / los pastores, / é, bien vengades!») que se localiza en un cancionerillo conventual femenino de principios del s. XV, estudiado por Pedro Cátedra.[11] En ese cancionero aparecen indicios de una nueva liturgia de piedad franciscana para celebraciones como la Navidad, para la que se incluyen canciones en romance y piezas que suponen una cierta representación. Entre esas piezas se encontrarían la citada «¡Bien vengades, los pastores!» y algunas otras, que serían innovaciones y extensiones de la vieja ceremonia litúrgica del *Officium Pastorum*.

Ahora bien, en el teatro de Navidad, esta tradición litúrgica vulgarizada se mantuvo menos vigorosa y persistente que en el de Pascua, debido a la intrínseca inestabilidad del drama navideño en sus formas de desarrollo. En efecto, el *Officium pastorum* presentaba ciertas características internas que hubieron de dificultar su representación y complicar su desarrollo. Se trataba de una situación dramática en cierto modo forzada, nacida, como dijimos, a imitación de la creada para Resurrección y respaldada por un relato evangélico de corta extensión y peripecia, que además no recogía la situación que se había tomado prestada, esto es, la pregunta dirigida a los pastores ante el pesebre. Este hecho determinó que desde muy pronto se acudiera a la tradición de los *Evangelios apócrifos* para motivar de una manera lógica la pregunta y el diálogo. Puesto que en ellos se hablaba de dos *obstetrices* que habían auxiliado a la Virgen en el parto y que se hallaban todavía junto a ella cuando llegan los pastores, el drama latino, según documentan ya algunos textos recogidos por Young, las va a incorporar a su marco como protagonistas de la pregunta *Quem quaeritis in praesepe*. K. Young, II, pp. 9-10, reproduce, por ejemplo, esta escenificación del siglo XIII de la catedral de Padua:

10. STERN, Charlotte, «Fray Íñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual», *Hispanic Review*, 33 (1965), pp. 197-235, había advertido ya la deuda de la pieza de Suárez de Robles con el drama litúrgico: «That we have hardly at all in plot and structure from the original Latin tropes of the eleventh century is apparent in the play by Suárez de Robles in which one of the scenes is a *Villancico* sung alternately by angels and shephers in the style of the liturgical drama».

11. CÁTEDRA, P., «Liturgia, poesía y renovación del teatro medieval», *Actas de XIII Congreso de la AIH*, Madrid, Castalia, 2000, I, 3-28.

> Ad Matutinum, pulsatis duabus campanis, canonici uadunt pro episcopo tali modo (...) Et ibi aliquantulum inferius ab altari preparata est quedam ancona, cum Beata Uirgine Maria et Filio, nitido pallio coperta, per quam Presepium Domini presentatur.Et post dictam anconam sunt duo canonici cum duobus pluuialibus, qui uocantur Obstetrices; ante uero dictam anconam aliquantulum inferius in medio choro stant magister scolarum et cantor cum duobus pluuialibus, qui dicuntur Pastores. Et tunc Obstetrices cantant:
>
> *Quem queritis in presepe, «pastores, dicite?»*
>
> Respondent Pastores:
>
> *Saluatorem Christum Dominum, «infantem pannis involutum, secundum sermonem angelicum»*
>
> Respondent Obstetrices discooperiendo anconam, flexis genibus:
>
> *Adest hic paruulus «cum Maria matre sua, de qua dudum vaticinando Isaias dixerat propheta: Ecce virgo concipiet et pariet filium; et nunc euntes dicite quia natus est»*
>
> Et dum Ostetrices cantant hoc, Pastores etiam stant flexis genibus. Finito cantu Obstetricum, Pastores surgunt et uertunt se uersus populum, et incipiunt vitatorium, scilicet *Christus natus est. Venite*(...).[12]

No obstante, el episodio no dejaba de ser teológicamente delicado y, desde el punto de vista escénico, dificultoso de mantener, dada la condición femenina de los personajes. Por todo ello —y dejando aparte la solución ocasional de sustituir a las comadronas por ángeles, lo que atentaba contra la verosimilitud dramática—, el episodio pudo ser fácilmente suprimido en el desarrollo posterior del drama. De igual manera, el último episodio de ese drama latino navideño, el diálogo entre el celebrante y el coro de pastores (*Quem vidistis, pastores?... Natum vidimus...*), desaparecería al perder la representación su carácter litúrgico y dejar de representarse dentro del oficio.

Tales dificultades inherentes al *Officium pastorum* hacen sospechar que desde muy pronto se desarrollase una tradición vernácula paralela que promovería una representación más próxima al relato evangélico y que estaba basada en tres escenas principales: el anuncio del ángel a los pastores, la marcha hacia el nacimiento y, por último, la adoración y ofrenda de presentes. Este es el modelo que hubo de prosperar mayoritariamente en el teatro castellano que conocemos desde fines del siglo XV y que reflejan obras como la *Representación del nacimiento* de Gómez Manrique,[13] la *Égloga de las grandes*

12. Dado el escaso cuerpo del relato evangélico, los *Apócrifos* hubieron de ser la fuente más fecunda en el acopio de episodios representables. Así, por ejemplo, en la Pasión italiana de Revello, cíclica y de unos trece mil versos (conocida por una copia de 1490), en la jornada inicial correspondiente al nacimiento de Cristo, precede al episodio de las comadronas el también apócrifo de las dudas de José y la intervención disuasiva de los ángeles Miguel y Gabriel (vid. A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Turín, 1891, I). El motivo de las dudas de José volveremos a encontrarlo también en Gómez Manrique (K. Young, II, pp. 9-10).

13. Las tres escenas («denunciación» del ángel, breve coloquio y marcha hacia el pesebre y adoración) van precedidas, en efecto, del episodio de las dudas de José y la intervención de los tres ágeles. Al final también llevan añadido un pasaje más lírico con una meditación en los símbolos del martirio y un villancico premonitorio para callar al Niño.

lluvias de Juan del Encina, el *Auto pastoril castellano* de Gil Vicente, la *Farsa en loor del nascimiento* de Fernando Díaz, la *Farsa del nacimiento* de Pero López Ranjel y la propia *Danza del Santíssimo Nacimiento* de Pero Suárez de Robles, que incluye además el ya citado diálogo de procedencia litúrgica.[14]

Sobre ese esquema, la tradición vernácula configuró un segundo modelo que documenta de modo muy preciso el teatro castellano. Por amplificación de una de sus partes, se desarrolló un episodio apenas atendido en el drama latino, como era el coloquio entre los pastores a quienes se aparece el ángel. Se produjo así lo que llamaríamos con O. B. Hardison una «historical improvisation», es decir, uno de los procedimientos característicos del modo representacional en el desarrollo del drama litúrgico, en virtud del cual se incorporaban al esquema establecido, y de forma verosímil, escenas o personajes con base en la realidad actual.[15]

Unas veces antes y otras después del anuncio del ángel, se fue insertando este episodio en las representaciones de Navidad. En algunos casos, como en la *Égloga de las grandes lluvias* de Juan del Encina, la amplificación se desarrolló sin más dentro del modelo tripartito. En otros, sin embargo, llegó a suprimir la sucesión de las tres escenas. De ese modo, surgieron representaciones que escenifican sólo un coloquio de pastores, sin aparición del ángel y, a lo más, con un villancico que inicia la marcha de aquéllos hacia el pesebre (algunas mantendrán aún la adoración y la ofrenda de presentes), como la *Égloga segunda* de Juan del Encina, la *Égloga sobre el nascimiento* de Pedro Manuel de Urrea, la *Égloga de la Natividad* de Fernán López de Yanguas, el *Auto o farsa del nascimiento* de Lucas Fernández, o los *Villancicos para la noche de Navidad* contenidos como «paso del Nascimiento» en el *Cancionero espiritual*.

Este coloquio entre pastores fue muy característico de todo el teatro castellano. Su gran aceptación pudo deberse a la sugerente originalidad con que lo había desarrollado fray Íñigo de Mendoza en las coplas 122-158 de su *Vita Christi*, haciendo que los pastores se expresaran en una lengua rústica que desde entonces será propia del pastor de teatro. La novedad, aunque acorde, como ha señalado Charlotte Stern, con la tradición retórica cristiana que estimulaba el estilo jocoserio como procedimiento muy eficaz para la instrucción doctrinal[16], exigía del autor una explicación de «por qué razón ha puesto estas pastoriles razones prouocantes a riso» y que ofrecía en estos términos:

14. Es el modelo que también se aprecia en diversas representaciones folclóricas navideñas, como las de la provincia de León (vid. Luis LÓPEZ SANTOS, «Autos del Nacimiento leoneses», *Archivos Leoneses*, 2 (1947), pp. 7-33.

15. O. B. HARDISON, ob. cit., pp. 250-51. Es de notar que también en el teatro medieval inglés, la representación del ciclo de Wakefield conocida como *Secunda Pastorum* desarrolla este diálogo de los pastores entre el anuncio del ángel y la escena ante el pesebre (vid. A. M. KINGHOR, *Medieval Drama*, Londres, 1968, pp. 99 y ss.). El texto de San Lucas 2, 15-16, apenas daba pie a ese diálogo: «Et factum est, ut discesserunt ab eis angeli in caelum, pastores loquebantur ad invicem: Transeamus usque Bethlehem et videamus hoc verbum, quod factum est, quod Dominus ostendit nobis. Et venerunt festinantes...».

16. Ch. STERN, «Fray Íñigo de Mendoza and medieval Dramatic Ritual», *HR*, 33 (1965), pp. 197-245. Como allí se señala, esa mezcla de lo cómico con lo sublime representa una ruptura con la teoría clásica de los estilos, ya que supone la extensión del estilo humilde, asociado a la comedia, a la más sublime región del pensamiento humano.

pues razón fue declarar
estas chufas de pastores
para poder recrear,
despertar y renovar
la gana de los letores. (c. 156)[17]

En cualquier caso, estas «pastoriles razones prouocantes a riso» pasaron a ser un componente esencial de la pieza dramática y el pastor rústico se convirtió en un elemento clave para los fines didácticos del teatro religioso. Al mismo tiempo que el dramaturgo regocijaba a su público con la inserción del coloquio pastoril, le era posible deslizar en él algunos puntos de doctrina, exigidos por los planteamientos catequísticos de aquel teatro religioso y favorecidos internamente en la obra por la situación creada del asombro y perplejidad de los pastores ante el acontecimiento divino que les era anunciado.

Como desenlace de esa situación, las obras antes citadas presentan tres soluciones diferentes. En unas, los pastores se metamorfosean en autoridades sagradas —se llegan a convertir en los cuatro Evangelistas— que pueden comentar desde planteamientos teológicos el nacimiento de Cristo: tal ocurre en la *Égloga segunda* de Encina o en la *Égloga* de Pedro Manuel de Urrea. En otras, un personaje autorizado ilustra a los pastores sobre el significado del acontecimiento, como hace el ermitaño Macario en la *Égloga o farsa del nacimiento* de Lucas Fernández o la figura alegórica de la Fe en el *Auto da Fé* de Gil Vicente. En otras, en fin, un pastor, dotado de mayor sabiduría que sus compañeros, asume la función de ilustrarlos, como en el *Auto o farsa del nascimiento* de Lucas Fernández o en la *Égloga de la Natividad* de López de Yanguas. En todas estas obras, que tienen como núcleo esencial el coloquio pastoril, éste se ha ido circunscribiendo a un comentario plagado de consideraciones teológicas sobre el nacimiento de Cristo. El texto se ha cargado de doctrina, al mismo tiempo que los episodios tomados del relato evangélico se han ido reduciendo a la escena única de los pastores.

Un último paso en esa evolución será el simple diálogo doctrinal, tal como aparece en piezas de Torres Naharro y de Diego Sánchez de Badajoz. De la escena pastoril, la «historical improvisation» que dijimos, ha quedado únicamente la figura del Pastor y su habla rústica, que ahora se enfrenta dialécticamente al personaje ilustrado del clérigo o del teólogo. La representación dramática consiste simplemente en un intercambio de razones doctrinales entre las chanzas de uno y la gravedad didáctica del otro, lo que no deja de suponer una eficaz realización del estilo jocoserio. El *Diálogo del Nascimiento* de Torres Naharro es una perfecta muestra de este modelo representacional. Allí la celebración dramática navideña queda reducida a un diálogo entre dos peregrinos que, aparte de comentar algunos sucesos de actualidad, razonan teológicamente acerca del

17. Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero*, ed. J. Rodríguez-Puértolas, Madrid, 1968, p. 55. La libertad que en esto se permitía Fray Íñigo resultaba excesiva, sin embargo, a los ojos de otros más celosos clérigos. Así lo ha advertido Eugenio Asensio en estos versos de Juan de Padilla: «Yo bien dixera, mas cierto no oso, / los simples sermones d'aquestos pastores: / callo, pues callan los sacros doctores, / ca no m'es onesto hazerme donoso. / Nótase mucho por mal peligroso / queriendo en las cosas de Christo dezir / apócriphas chufas que hagan reír / a los sensuales de poco reposo» (vid. E. Asensio, «El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente», *Revista de Filología Española*, 33 (1949), pp. 350-75).

nacimiento de Cristo y, en una segunda escena, titulada *Adición al diálogo*, discuten esas cuestiones teológicas con otras más irreverentes que les formulan los pastores Herrando y Garrapata que han salido a su encuentro. Por esa construcción argumental, el autor extremeño puede asignar a su pieza dramática el título de *diálogo*, consciente de que esa forma dialogística era su rasgo dominante. A la misma factura responden piezas dramáticas de Sánchez de Badajoz como las tituladas *Farsa theologal* y *Farsa de la Natividad*.

Independientemente, el drama de Navidad desarrolló también, como posibilidad amplificativa, el procedimiento alegórico. Fueron sobre todo alegorías líricas y ornamentales (no la alegoría dogmática), emparentadas con los desfiles alegóricos de la plástica y de la poesía medieval, que venían a confluir, desde distintos caminos, en la exaltación del nacimiento de Cristo. En unos casos, se trataba de la alabanza de las criaturas al Creador recién nacido, como rezaban los himnos *Laudate dominum de caelis* y *Benedicite* de los *Libros de horas.* En otros, de la glorificación de la Virgen, que aparecerá en la escena de la anunciación rodeada de las Virtudes.[18] Y en otros, de la disputa entre las cuatro hijas de Dios, las cuatro virtudes Verdad-Justicia y Misericordia-Paz, sobre la redención del hombre.[19] De todas ellas da cuenta el teatro del siglo XVI y especialmente el de Gil Vicente, el gran creador de la alegoría dramática. En su *Auto dos quatro tempos*, en efecto, nos ofrece la más original construcción alegórica de aquella alabanza de las criaturas a la divinidad en una laude escenificada de carácter lírico y musical, con intervención de las cuatro estaciones, el dios Júpiter y el rey David.[20] En el *Auto de Mofina Mendes* celebrará la figura de la Virgen, rodeada y homenajeada por las Virtudes, primero en la escena de la salutación y, luego, en el nacimiento.[21] Parecida alegoría inspira la *Triaca del alma* de frey Marcelo de Lebrija, obra cuyo núcleo argumental es la escena de la salutación del ángel y la concepción de la Virgen, al que superpone el autor el episodio alegórico de la aparición sucesiva de la Razón y las Virtudes, atributos celestiales concedidos a la Madre del Salvador, que reprenden y adoctrinan a todo el linaje humano y también a la Voluntad Dañada del propio autor, quien, arrepentido, decidirá tomar una nueva vida. Esta incorporación del autor mismo a la trama de la obra, hasta cumplirse en él la catarsis dramática, es uno de los más notables logros de la pieza de frey Marcelo.[22] La disputa de las Virtudes, por último, el llamado proceso de las cuatro hijas de Dios, como queda dicho, será tratado en una interesante pieza castellana, titulada *Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad* y representada entre 1550 y 1575.

18. Révah,I. S. , «Un tema de Torres Naharro y de Gil Vicente», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), pp. 417-25, ha señalado sus fuentes en el Evangelio de la natividad de María, el pseudo-Buenaventura y Ludolfo de Sajonia.

19. Crawford, J. P. W., «Comedia a lo pastoril para la noche de Navidad», *Revue Hispanique*, 24 (1911), pp. 497-541, señala la procedencia del tema en Salmo, 84 y un sermón de Bernard de Clarivaux.

20. También la tratará en sus *Autos navideños* Jorge de Montemayor. Véase Florence Whyte, «Three Autos of Jorge de Montemayor», *Publications of Modern Language Association*, 43 (1928), pp. 953-89.

21. Puede verse Miguel Ángel Pérez Priego, «El teatro religioso de Gil Vicente en su contexto peninsular», en *El teatro religioso de Gil Vicente*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, 11-36.

22. *Comiença la primera parte desta obra llamada Triaca del Alma. Compuesta por el magnífico y muy noble cavallero frey Marcelo de Lebrixa, comendador de la Puebla, de la orden y cavallería de Alcántara, intitulada a los muy illustres señores don Fernando de Toledo y doña María Enríquez, duque y duquesa de Alva. Con privilegio imperial* (s.l., s.i., s.a.).

Como vemos, muchas han sido las formas adoptadas por el teatro navideño. Hay que pensar, primero, en una pervivencia de la tradición litúrgica en manifestaciones vulgares y, luego, en una tradición vernácula inspirada en el texto evangélico. Esta tradición será la más potente y la que también sufrió sucesivas transformaciones, desde el modelo tripartito hasta el diálogo doctrinal. De forma paralela, independiente y más tardía se incorporó a la tradición el modelo alegórico. El drama de Navidad fue así dando respuesta a las distintas necesidades espirituales, desde lo puramente celebrativo y ritual de la Edad Media hasta el debate doctrinal o la exaltación poética del Renacimiento. Sin embargo, ya entonces su pervivencia fue efímera puesto que enseguida fue desplazado por el drama eucarístico, por el auto sacramental, que monopolizará toda la fábrica doctrinal y alegórica del teatro religioso.

El recurso al judío deicida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la Edad Media final*

Paulino Rodríguez Barral
Georgetown University, Washington DC

La polémica en torno a los posibles préstamos entre las artes visuales y el drama medieval es antigua y cuenta entre sus actores a algunos de los grandes nombres en la investigación de la iconografía y el teatro medievales como Mâle o Cohen. Lejos de pretender tomar posición en tan espinoso asunto, la intención de las páginas que siguen es poner de manifiesto las coincidencias que la plástica y el drama presentan, en la recta final de la Edad Media, en cuanto al tratamiento de la imagen del judío. Nos centraremos para ello en un ámbito geopolítico específico, el reino de Valencia, tomando como refente, en el terreno de la imagen, determinados ciclos pasionísticos del último tercio del siglo XV y principios del XVI y, en el del drama, la *Istòria de la Passió*, poema narrativo impreso en la ciudad del Turia poco antes de finalizar el siglo XV.[1]

Fruto, probablemente, del recurso a fuentes y tradiciones comunes, tales puntos de contacto lo son también, sin duda, de la interrelación, o, si se quiere, del diálogo entre ambos medios que, conviene no olvidarlo, comparten un mismo carácter eminentemente visual, y, entre otras, una misma funcionalidad pedagógica.

* Este artículo forma parte de un proyecto de investigación de mayor amplitud dedicado al estudio de la imagen del judío en la plástica gótica hispánica. Su realización se inscribe en el marco de la concesión de una beca por parte de la Secretaría de Estado de Educación y Universidades al amparo de los Convenios de Cooperación suscritos entre el Ministerio de Educación y Ciencia de España y varias universidades de los Estados Unidos de América.

1. Las pasiones narrativas comparten con las dramáticas un mismo carácter teatral, al punto que algunos autores se inclinan por prescindir, a la hora de abordar su estudio, de la categorización tradicional y las incluyen directamente dentro del ámbito de lo dramático (Cocozzella, 1999: 89). Es significativo a ese respecto que fragmentos de la *Istòria de la Passió* sean incorporados pocos años más tarde de su publicación a la *Passió de Cervera* representada en la localidad ilerdense durante la Semana Santa (Durán i Sanpere, 1984: 17-37). Sabemos por lo demás de la escenificación de otras pasiones narrativas. Es el caso de la *PasiónTrobada* de Diego de San Pedro que se representó en Lesaca el Jueves Santo de 1566 (Urquijo, 1931).

Los *falsos jueus* en la *Istòria de la Passió*

Publicada por vez primera en 1493, aparece incluida, junto a dos obras más, en *Lo passi en cobles.* No estamos ante una producción anónima como es el caso de anteriores pasiones narrativas como las catalanas del siglo XIV *«Que si no·y prenem qualque consell»*[2] y *«E la mira car tot era ensems».*[3] Sus autores, Bernat Fenollar y Pere Martines, debieron componerla pocos años antes de su publicación.[4] Su extensión y elaborada versificación la apartan de las dos anteriores con las que mantiene, sin embargo, un mismo tono de dramatización, en este caso corregido y aumentado a partir de la introducción de diversos personajes. Uno de ellos, de carácter colectivo, es el de los judíos, que adquieren, a partir de ese recurso, un protagonismo muy superior al que ostentan en los ejemplares catalanes que, dicho sea de paso, coinciden con la obra valenciana en cuanto a las connotaciones antijudías del texto.

En esta última el marcado protagonismo adjudicado a los judíos es manifiesto ya desde la misma escena del prendimiento con la que se inicia el relato de los acontecimientos de la Pasión. Sus sentimientos hacia Cristo son manifiestos. Tras tildarlo de nigromante, traidor y falsario, le acusan indirectamente de ser siervo del diablo («… lo gran Balzabuch, aquell qui t'empresta», v. 255). El carácter canallesco de *los juheus* como personaje se evidencia en las numerosas referencias a los *escarns* y *turments* que infligen a Cristo a raíz de las sucesivas presentaciones ante Anás y Caifás, para perfilarse con meridiana nitidez en la larga escena de la presentación ante Pilatos y las vicisitudes derivadas de la misma. Es de resaltar como el recurso, habitual en las pasiones hispánicas, por el que se tiende a limitar la negatividad de Pilatos para magnificar, a partir de ello, la maldad de los judíos, adquiere en el texto valenciano una dimensión a la que es difícil encontrar parangón.[5] De «molt clara lanterna de lum virtuosa» (v. 854), se llega a calificar al procurador romano en sus intentos por salvar a Cristo. Éstos se van a ver, sin embargo, frustrados debido al clamor de los judíos reclamando, tras remitirse a un amplio listado de acusaciones, la muerte de Aquél («Matar, donch, aquest a tu, senyor, toca», v. 1030).[6]

Si los judíos reclaman, como personaje colectivo, repetidas veces la muerte de Cristo, los otros personajes que integran el poema no dejan pasar cuanta oportunidad se presenta de verter contra aquéllos la acusación de deicidio:

2. García Sempere en su edición al mismo (2003) le adjudica el título de *Poema sobre la pasión «Que si no y prenem qualque consell»* en referencia a la primera línea del texto, del que se han perdido las estrofas iniciales. Se conserva en la Biblioteca Nacional de París con la signatura Esp. 472.

3. Conservado en el ms. 1029 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, fue editada por E. Moliné i Brasés (1909-1910) bajo el título de *Passió, mort, resurrecció i aparicions de N. S. Jesucrist.* Para un estudio de la misma véase Izquierdo (1994: 31-39).

4. Así se desprende de su dedicatoria a Isabel de Villena, muerta en 1490. Un análisis de la obra con referencias a su contexto histórico y literario puede consultarse en la introducción de García Sempere a su edición de la obra (2002). Las citas sucesivas se hacen según esta edición.

5. El tratamiento de la figura de Pilatos en las pasiones medievales oscilaba entre una caracterización negativa (derivada de la leyenda que lo presenta como bastardo y asesino) y una positiva orientada, como es el caso, a acrecentar la negatividad del judaísmo. Sobre el personaje de Pilatos en el drama medieval remito a Williams (1950).

6. Intervenciones de este mismo jaez por parte de los judíos reclamando la muerte de Cristo son recurrentes a lo largo del texto:

«Crucifica'l prest, senyor, y no cures / de fer-nos rahons aquell defenent», vv. 1796-1797;

«… cridant a Pilat que, prest, per justícia, / en creu dura y alta lo crucificàs», vv. 2092-2093;

«…que bé li pertany, per digna sentència, / de tots sos leig actes la més leja mort», vv. 2162-2163.

lo evangelista:
«Mirau doncs com porten ab tants improperis
lo just com a ladre per fer-lo penjar» (vv. 30-31),
la justicia
«… per quant los juheus, en crucificar-vos…» (v. 2353)
lo lector[7]
«Complint vós, Senyor, la tan greu sentència
hi executant aquella·ls juheus» (vv. 3550-3551)
«… tan alt fos clavat pels falsos juheus» (v. 3698)

Se llega incluso a poner frases acusatorias en boca de Cristo,

per gents tan maligne, me veig fer procés» (v. 1216)
«Lo Judes pecà per gran avarícia
e ara·ls juheus, per molta rencor» (vv. 1999-2000)

o de la Virgen,

«… la pena y turment, y mort d'amargura
que us ha dat sens culpa lo poble cruel» (vv. 3900-3901)
«Y deya: Dexau me mos fills mon fill digne
puix no·l m'an deixat en vida·ls juheus» (vv. 4189-90),

para insistir igualmente en el activo papel de los judíos en las sucesivas vejaciones y tormentos a que es sometido Jesús. El relato que *lo evangelista* hace a la Virgen de los tormentos de su Hijo, otorga explícitamente el protagonismo del escarnio a *los juheus* que toman la palabra para burlarse de Cristo entre un cúmulo de agresiones (*buffets, pelades*, *vils escopines*). Algo en lo que coinciden otros personajes que como *lo lector* dan cuenta igualmente de los castigos que el *poble maligne*[8] le inflige.

Recurso adicional en la negativización del elemento judío, novedoso por lo demás en relación a anteriores pasiones, es su actitud para con la Virgen a la que no dudan en responsabilizar indirectamente del triste final de Cristo por la educación recibida de su Madre:

«Cascú dels malignes juheus qui la veia
axí dolorosa son fill, Déu, cercar
ab lengua perversa cridant prest li deya:
Si ben castigat l'aguésseu quan feya
lo mal, no·l veuríeu vós ara penjar» (vv. 3108-3112).

7. Personaje destinado, muy en línea con los planteamientos devocionales bajomedievales, a glosar los hechos narrados desde una posición contemplativa, instando a la *compasio* con los sufrimientos de Cristo y, consiguientemente, al arrepentimiento y la penitencia. No es la única obra dramática valenciana en que se recurre a tal artificio. Lo encontramos igualmente en una versión del Canto de la Sibila precedida del *Ordo prophetarum* impresa en Valencia en 1533 (Donovan, 1956: 146-154).

8. Sistemáticamente epítetos descalificadores, con frecuencia con connotaciones culpabilizadoras, acompaña al término *juheus*. Las más de las veces inciden en el carácter falsario y traidor de los judíos, o en su ira, crueldad, malicia, y, sobre todo, envidia. La insistencia en esta última deriva, en última instancia, de Beda quien en su *In Marci Evangelium Expositio* atribuye la participación activa de los príncipes y sacerdotes judíos en la muerte de Cristo a la envidia (Cohen, 1983: 11). El argumento será retomado hacia 1110 por Pedro Alfonso de Huesca en su *Diálogo contra los judíos* (1996: XLVIII) obra que alcanza, desde el momento mismo de su redacción, una amplia difusión al punto de convertirse en el tratado *adversus iudaeos* más leído e influyente en los siglos sucesivos.

El ciclo de la Pasión en el Speculum animae

El *Speculum animae*, manuscrito conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de París (esp. 544) se copió e ilustró en Valencia principios del siglo XVI[9] para el monasterio de las clarisas de la Trinidad de esa misma ciudad.[10] No sólo integra el más amplio ciclo iconográfico que el arte valenciano del final de la Edad Media dedica a la Pasión, sino que presenta, como se verá, interesantes puntos de contacto con la *Istòria de la Passió* analizada en el apartado anterior.

Estamos ante una obra de contenido cristocéntrico, género de enorme difusión en los dos últimos siglos de la Edad Media, en consonancia con una nueva manera de entender la experiencia devocional que, bajo la influencia de los postulados de san Bernardo y, sobre todo, del franciscanismo, va a pivotar en torno a la naturaleza humana de Cristo. Se pretende con ello promover la aproximación de los fieles a la vida del Salvador a través de la imaginación de los pasajes más significativos de la misma en un ejercicio de contemplación interior.[11] Así se postula en las *Meditationes Vitae Christi* de pseudo-Buenaventura, obra que, redactada por un franciscano (probablemente Johannes de Caulibus) a finales del siglo XIII, circulará abundantemente en los dos siglos siguientes ejerciendo una importancia capital en la configuración de una devoción más personal marcada por la aproximación empática a la vida de Cristo, recurriendo para ello a los momentos que pueden tener un mayor impacto emocional en los fieles.[12] El proceso debe conducir a un sentimiento de compasión (en el sentido literal del término) por el que la *meditatio*, como señala pseudo-Buenaventura en el prólogo de su manual, deviene en *imitatio*. Es por tanto consecuente con tal planteamiento la tendencia a acompañar la oración de la visualización no sólo mental, sino también física, de los momentos estelares de la *vita Christi*. De ahí la proliferación de imágenes devocionales (*Andachbilder*) que, centradas preferentemente en la Natividad y, sobre todo, en la Pasión, se convierten en vehículo idóneo de ese ejercicio de empatía. También de manuscritos en los que, como ocurre en el *Speculum animae*, el componente visual cobra especial relevancia.[13]

9. Contradiciendo el catálogo de la Biblioteca Nacional de París, que lo fecha a finales del XV, tanto Bohigas (1967: 61) como Benito Doménech (1992: 107) coinciden, con argumentos convincentes, en datarlo a principios de la centuria siguiente.

10. Hauf (1992: 121-125) aunque considera que se trata de la misma obra que el cronista del monasterio de la Trinidad Agustín Sales atribuye en 1761 a Sor Isabel de Villena, pone esta autoría en entredicho. Estamos, sin embargo, ante una obra que entronca directamente con la *Vita Christi* de la abadesa valenciana, y que, como señala Hauf, comparte con ella una misma manera de entender lo espiritual.

11. Para las nuevas formas de devoción y su relación con el arte remito a Ringbom (1969). Para las imágenes de devoción en el contexto hispánico de finales del siglo XV y principios del XVI véase Molina (2000).

12. Es significativa a este respecto la amplia difusión de unas *Meditationis Passionis Christi*, desgajadas de las *Meditationis Vita Christi* (Hauf, 1982).

13. Citaremos a modo de ejemplos el ms. Ital. 115 de la Biblioteca Nacional de París, y el *Livre de la Passion* de la Biblioteca Apostólica Vaticana (*Codex Reginensis* 473) de finales del siglo XIV o principios del XV. El primero, precisamente una edición incompleta de hacia 1330-1340 de las *Meditationes* del pseudo-Buenaventura, contiene un total de 193 ilustraciones (Ragusa y Green, 1977). Más próximo en espíritu al *Speculum animae* es el códice vaticano (Frank, 1931). Coincide con el manuscrito valenciano en su carácter popular (comparten un mismo estilo pictórico un tanto torpe y desmañado), y en otorgar al texto un lugar subsidiario en relación con la imagen. Por lo demás ambos se centran en los acontecimientos de la Pasión.

En concordancia con todo ello, de los 38 folios de que consta el códice valenciano, 28 se dedican a la Pasión, lo que llevado al ámbito de la ilustración se traduce en 47 miniaturas con esa temática[14] sobre un total de 63. Todas ellas comparten un mismo gusto por lo truculento, al punto de introducir diversas novedades iconográficas tendentes a amplificar el efecto *compasivo* en el espectador. Así escenas que habitualmente faltan en otros ciclos que abordan la Pasión con cierta amplitud aparecen representadas en el *Speculum.* Es, por ejemplo, el caso de las que dan cuenta de las vejaciones sufridas por Cristo tras el prendimiento (fol. 19r) o durante el paso del torrente Cedrón (fol. 19v), o el desglose en cuatro miniaturas sucesivas de los tormentos que se le infligen tras la comparecencia ante Caifás (fols. 22v-24r). Imágenes que inciden, cargando no poco las tintas, en el sufrimiento de Cristo, en línea con el método empático que proponen las nuevas formas de devoción personal. Empatía que, indudablemente, funciona como una vía de doble dirección. Es decir, al tiempo que alimenta en el ánimo del espectador la *compasio* con Cristo, hace lo propio con los sentimientos de animadversión hacia sus verdugos. Obviamente esto último no es algo privativo del manuscrito valenciano. No hace falta insistir en los deterioros sufridos por no pocas pinturas a manos de gentes piadosas que indignadas con el proceder de verdugos y sayones expresaron sus sentimientos con métodos poco escrupulosos para con el valor artístico de lo representado. En el caso del *Speculum* la multiplicación de imágenes relativas a los tormentos sufridos por Cristo y el protagonismo que se otorga en ellas a los judíos no es fácil de encontrar en otras obras hispánicas. Únicamente el arte germánico del siglo xv, tan propenso a la representaciones descarnadas de la Pasión, y tan tocado por la vena del antisemitismo, es capaz de ofrecer un repertorio comparable.

Una serie de imágenes de connotaciones marcadamente antijudías preceden a las que más adelante secuencian los episodios de la Pasión. Arranca en el fol. 13r con la representación de la conspiración de los judíos contra Jesús [**fig. 1**]. Los conspiradores, mayoritariamente provistos, como es habitual en el manuscrito, de sus correspondientes «narices semitas»[15] se sientan en círculo, presididos por dos sumo sacerdotes reconocibles por las mitras episcopales con que se cubren. Se trata de Anás y Caifás como ponen de manifiesto sus iniciales, visibles en la parte frontal de sus tocados. Al segundo de ellos atribuye el texto[16] la decisión de la muerte de Cristo. El motivo iconográfico de las mitras como elemento caracterizador de los sacerdotes judíos es relativamente frecuente en la pintura catalana y aragonesa (Yarza, 1993-1994). Por el contrario la plástica valenciana no suele recurrir al mismo, con la excepción del manuscrito que comentamos. Coincide en ello el texto de la *Istòria de la Passió* en la que el término *bisbe* se emplea de modo reiterado para referirse tanto a sacerdotes concretos (Caifás, o el *bisbe juheu* al que sirve Malco) como genéricos (*«…ab los malvats bisbes e grans sacerdots»*, v. 123). Cabe por lo demás significar la excepcionalidad de la representación del *consili del juheus* del que, a pesar de su potencial antijudío pocas muestras ofrece la plástica hispánica.

14. El amplio ciclo de la Pasión arranca en el fol. 13r con la conspiración de los judíos, para culminar en el 38r con la resurrección.

15. Para el recurso al *perfil judío* en el arte medieval remito a Blumenkranz (1966:29-34).

16. Transcripción del mismo a cargo de Hauf (1992: 143-206).

La *Istòria de la Passió*, aunque lo omite como tal,[17] no deja de hacer referencia al mismo en la escena del prendimiento en la que los judíos que proceden al mismo manifiestan actuar *«de part del concili»*.

La miniatura que le sigue representa la cena en casa de Simón (fol. 13v). No nos interesa por su tema específico, sino por la representación que, en su marco, se hace de la figura de Judas. Sus atributos son, con la salvedad de la ausencia del pelo rojo, los habituales: halo negro, tez oscura, bolsa al cinto, perfil aguileño y manto amarillo [**fig. 2**]. No hace falta insistir en las connotaciones supuestamente judías de su perfil. Es concordante con el amarillo de su manto, ya que si es el color que la simbología medieval adjudica a felones y mendaces, es también, en consonancia con lo anterior, el de la sinagoga (Pastoureau, 1989: 69-83).[18] Respecto a la bolsa, es frecuente que en determinadas escenas de la Pasión (sobre todo en el prendimiento y la Cena) Judas haga ostentación de la misma. Es sin duda atributo de su traición, pero también, particularmente cuando el personaje asume, como es el caso, la morfología imaginaria del judío, alusión a un mismo carácter avaricioso compartido con el conjunto del pueblo hebreo.[19]

En otras palabras la figura de Judas, más allá de su propia personalidad, se erige en encarnación de la negatividad de lo judío. Es decir asume el argumentario que, ya desde San Jerónimo o San Juan Crisóstomo, tendió a hacer de él, a través de la ecuación *Iudas-Iudei*, figura emblemática del pueblo hebreo.[20]

El apóstol traidor aparece en sucesivas ilustraciones, siempre con esos mismos atributos. Interesa destacar la del momento en que pacta con los judíos la entrega de Cristo (fol. 17r)

17. No así la contenida en el manuscrito Didot, exponente de papel pionero jugado por Cataluña en relación con los orígenes de las dramatizaciones medievales de la Pasión. Aparece igualmente en la pasión catalana de París o en la de Cervera.

18. Son numerosos los ejemplos que pueden aducirse para la representación de *Synagoga* ataviada de amarillo (Mellinkoff, 1993, I: 48ss.). Por ceñirnos únicamente a lo hispánico señalaremos su presencia en el *Cristo Salvator Mundi* de Fernando Gallego (Madrid, Museo del Prado). Respecto a Judas, la tradición acabó imponiendo el recurso al manto amarillo en sus representaciones pictóricas, lo que podía ser en ocasiones explícitamente demandado por parte de los promotores. Da cuenta de ello el contrato de una Santa Cena encargada en 1480 al pintor Martín Torner para el refectorio del convento de Santa Clara de Valencia. En él se especifica que se deberá pintar a Judas *«ab lo manto groch […] ab la diadema negra»* (Sanchis Sivera, 1914: 123). Es más que probable que el aspecto tópicamente «judío» que el apóstol traidor presenta en la miniatura del *Speculum animae* fuese compartido por las artes escénicas. Aunque no me consta documentación al respecto para el ámbito levantino, el registro de los pagos realizados por el ayuntamiento de Lucerna tras una representación de la Pasión en 1583 hace referencia al coste de las telas amarillas destinadas a la confección del manto de Judas. (Meredith y Tailby, 1983: 197-198). Igualmente el libro de cuentas del cabildo de la catedral de Toledo de 1493 consigna entre sus gastos los destinados a *«hazer cuatro caras de judíos e dos caras de diablos…»* (Torroja y Rivas, 1977: 188). Probablemente debían presentar no pocos rasgos en común a juzgar por las caretas medievales de diablos que conserva el *Tiroler Volkskunstmuseum* de Innnsbruck dotadas de las narices ganchudas y rasgos angulosos propios del consabido *perfil semita* (Mellinkoff , 1993, II: VIII, 25 y VIII, 26).

19. Quisiera traer a colación al respecto un interesante texto de mediados del siglo XII en el que el suicidio de Judas, interpretado en clave antisemita, es puesto en relación con la avaricia. Se trata de un fragmento del *«De symonia et avaritia»* del poeta anglo-normando Walter de Wimborne. En él se retoma el lugar común de la evisceración del apóstol traidor en el momento en que éste se ahorca. Las heces de sus intestinos, desparramadas sobre la tierra, habrían contaminado Judea de avaricia y, por extensión, al conjunto del pueblo elegido. Tomo la referencia de Nirenberg (2001: 94, n. 79 y 80). Para una perspectiva histórica de la asociación del judío con la avaricia y/o usura es de obligada consulta Little (1983, 63-81).

20. Algunos tratadistas medievales niegan a los judíos incluso el derecho a derivar su nombre del de la tribu de Judá, y lo ponen en relación con el de Judas. Es el caso de Hrabanus Maurus (Blumenkranz, 1963: 176-177), o de Guillermo de Bourges quien en su *Librum bellorum Domini* sostiene que, a partir de la Pasión, *«vocati sunt* (iudei) *a Iuda traditore»* (Sansy, 1993: 91).

y, muy especialmente, la del lavatorio de los pies de los apóstoles (fol. 17v). Lo habitual en la iconografía de la esta última escena es que Cristo lave los pies de Pedro. Sin embargo aquí es Judas el beneficiario de la sacra pedicura. La opción no parece casual. Se trata de incidir de nuevo en el ominoso papel de Judas y, por extensión del judaísmo, en la Pasión.

Llama igualmente la atención el hecho de que la única miniatura alusiva a las parábolas de Cristo opte por combinar en una misma imagen la de la mujer adúltera con la de la higuera seca (fol. 15), interpretada esta última por la exégesis medieval como una alusión al judaísmo que, ignorante de la realidad espiritual de la Ley, no da fruto alguno, es decir, se mantiene de espaldas a la fe (Wailes, 1987: 220-225). Algo que el autor del *Speculum* no pasa por alto al hacer referencia a «*…la figuera en persona del poble judaych*» al que, siguiendo el texto de Mateo 25, 41 («*Anau vos-ne, maleyts…*») augura las penas del infierno.[21]

En la serie de imágenes dedicada a ilustrar (con particular truculencia como apuntábamos anteriormente) los tormentos de Cristo, el componente antijudío viene determinado por la participación activa en los acontecimientos de personajes asimilables, al menos una parte importante de ellos, al judaísmo. En unos casos los delatan sus rasgos morfológicos, en otros los tocados y vestimentas más o menos exóticas,[22] o ambas cosas a la vez. Incluso, para despejar posibles dudas, el miniaturista opta en ocasiones por hacer figurar sobre el escudo de alguno de los soldados que participan en los acontecimientos la estrella de David.[23] Así puede verse en la escena del prendimiento (fol. 18r) y en una de las miniaturas dedicadas a la crucifixión (fol. 36r).

La inusitada violencia de que hacen gala los sayones y verdugos de Cristo es al tiempo factor orientado a provocar la compasión del espectador y elemento que informa sobre el carácter criminal (deicida en este caso) de aquéllos. Son raras las escenas en que alguno de ellos no agrede a su víctima, torturada a veces con una saña rayana con el mayor de los sadismos como es manifiesto en el paso del torrente Cedrón (fol. 19v), o en la imagen de Cristo caído bajo el peso de la cruz (fol. 32v) [**fig. 3**]. Todo ello superado

21. Son varias las ocasiones en que también la *Istòria de la Passió* hace lo propio. Así, por ejemplo, en los vv. 2250-2254 no duda *lo evangelista* en ubicar al conjunto de los judíos en el infierno por el daño causado a Cristo: «Y axí los juheus ne passen més pena […] / mas més los tormenta la·ncesa cadena / del foch infernal que tostemps los pena, / puix sols per enveja causaren tal dan».

22. Es habitual en el arte europeo del siglo XV representar a los judíos ataviados conforme a lo que se pretende un uso oriental. Los ejemplos son numerosos. Citaremos únicamente la miniatura que ilustra el fol. 165v de las Horas de Rohan (París, *Bibliothèque National*, ms. lat. 9471) por el cuidado puesto por el miniaturista en clarificar la identidad de los exóticos verdugos del Cristo crucificado. Una cartela no deja margen para la duda: «*Ce sont les felons Juix qui mettent Ihesucrist en la croix*» (Blumenkranz, 1966:103).

23. Recurso presente en algunas obras catalano-aragonesas anteriores, puede verse en un par de retablos de Blasco de Grañén (los de Anento y Ontiñena, éste último destruido en 1936) o en una crucifixión de Jaume Cirera (Londres, col. Harris). En lo valenciano se da, al margen de la iconografía de la Pasión, en algunas escenas de martirio, como el de San Esteban en el retablo de los santos Lorenzo y Esteban de la iglesia de Villahermosa del Río (Castellón). Más sorprendente resulta encontrarlo sobre el escudo de uno de los soldados que asiste, en una tabla de Antoni Peris del Museo Diocesano de Valencia, a la ejecución de los hermanos Bernardo, María y Gracia, ya que en este caso se trata de musulmanes conversos matirizados, según la tradición, en 1180 por sus antiguos correligionarios. Nada tiene pues que ver el judaísmo con los hechos representados, por lo que hay que interpretar la presencia de la estrella de David como un mecanismo orientado a estimular subliminalmente la idea de los judíos como enemigos de la fe cristiana.

con creces por la que en el fol. 24r da cuenta de *«altre linatge d'escarn molt més ignominiós»*. En ella un Cristo volteado cabeza abajo es agredido de diversos modos (golpes, tirones de cabello) llegando a insinuar el texto algún tipo de agresión sexual (*«…e·l desonestaren en les parts vergonyoses)»*.

En algún caso no deja de sorprender la similtud entre lo descrito (textual y visualmente) en el *Speculum* con lo que se lee en la *Istòria de la Passió.* Tal ocurre con la descripción que se hace en el fol. 19r de la violencia a que es sometido Cristo inmediatamente después del prendimiento [**fig. 4**]. La estrofa dedicada en la *Istòria* a narrar esos mismos hechos (vv. 364-374) discurre por cauces de un evidente paralelismo:

Y, molt cruelment, los saigs tan malignes
ligaren aquell ab cordes molt grans,
y axí, maltractant-lo persones indignes
y tot blasfemant ses obres insignes,
per terra·l llançaren, ligant-li les mans.
Los uns li donaven de grans bazcollades,
Los altres li feyen escarns com a foll;
E axi·l portaven, donant-li colzades,
Empentes cruels, buffets y pelades,
Ab una cadena molt grosa·n lo col.[24]

De gran interés resulta, por ser la única de carácter alegórico, la ilustración en el fol. 16r a una meditación basada en la parábola del Buen Pastor (fig. 5). Nuevo punto de coincidencia con la *Istòria de la Passió*, cuyo texto, en varias ocasiones, alude a Cristo como tal.[25]

La imagen se centra en la figura de Cristo. Sobre su cabeza una serie de animales simbolizan sus virtudes, destacando entre todos ellos un enorme pelícano que, representado en el trance de alimentar a sus crías con su propia sangre, opera como emblema de la Redención.[26] A su alrededor animales más fieros lo acosan amenazadoramente. Serían, según el texto, imagen de los pecados («…entre·ls vicis e peccats, significats per los bruts animals»). No deja, sin embargo, de serlo también de los verdugos de la Pasión. Ese es precisamente el sentido que adoptan en la que constituye la fuente visual de lo representado: un grabado de Michael Wolgemut contenido en el *Der Schatzbehalter* (Marrow, 1977: 171) [**fig. 6**], obra de carácter devocional publicada en Nuremberg en 1491, que el miniaturista valenciano copia con escasas variantes.[27] El grabado germánico se inspira, por su parte, en imágenes anteriores destinadas a ilustrar el salmo 21 en el que se compara a los verdugos de Cristo con animales como el león, el toro, el unicornio o el perro. Ilustraciones alusivas a todo ello se encuentran ya en el salterio de

24. Incluso el detalle de la cadena al cuello es común a ambos textos (en el *Speculum*: «estant lo senyor amb cadena al coll»). Sobre las posibles fuentes de tal motivo véase García Sempere (2002: 244, n. 56).

25. Explícitamente en los vv 380-381: «E sols per portar al coll la ovella / del cel devallà tan digne pastor».

26. Tal iconografía deriva del salmo 102 (*«similis factus sum pelicano»*). También el calificativo de *Pius Pelicanus* que Santo Tomás otorga a Cristo al invocarlo en uno de sus himnos como el que lava con su sangre los pecados de los hombres (Réau, 2000: 116).

27. Ello viene a confirmar lo apuntado por Benito (1992: 109-111) respecto a la posible dependencia formal de las ilustraciones del *Speculum* de la xilografía germánica de la segunda mitad del XV. Algo extensible a la iconografía a juzgar tanto por la imagen que analizamos, como por la presencia, en buena parte de las miniaturas dedicadas a los tormentos de Cristo, del motivo iconográfico de la tabla espinaria, tan caro a la imaginería nórdica de la Pasión (Rodríguez Barral, en prensa).

Stuttgart (s. IX)[28] para llegar, como vemos, al final de la Edad Media. La preeminencia entre los animales representados tanto en el *Speculum* como en su modelo de los de tipología más o menos canina, amén de aludir al versículo 17 del salmo (*«circundederunt me canes multi»*)[29] no puede por menos que hacer pensar en la comparación que el manuscrito valenciano establece entre estos animales y los judíos (*«verinoses vibres e rabiosos cans»*, fol. 21v). Un símil al que recurre también Isabel de Villena en su *Vita Christi* (Hauf, 1992: 78), y que se reitera igualmente en la *Istòria de la Passió* (de *cans rabiosos* los tilda al menos en dos ocasiones *lo lector*). [30]

La pintura sobre tabla

La pintura realizada en Valencia a caballo de los siglos XV y XVI, es decir contemporánea (en un sentido amplio) a la *Istòria de la Passió* y al *Speculum animae* nos ofrece, en consonancia con estas últimas, un amplio repertorio de imágenes tocadas por la vena del mensaje antijudío.

Si entre todos los pintores valencianos en que se da tal circunstancia hubiésemos de optar por uno, probablemente, tal elección debería recaer en Joan Reixac. Pintor de amplio catálogo es autor de diversas predelas dedicadas a la Pasión de Cristo (algunas conservadas fragmentariamente), hoy desgajadas de sus correspondientes retablos. De entre ellas nos centraremos en la que formó parte en su día del retablo de la Santa Cena de la catedral de Sobrarbe.[31] A falta de la tabla central, custodiada en la colección Johnson del *Museum of Art* de Philadelphia (inv. 203), representando la coronación de espinas, las restantes integran los fondos del de Bellas Artes de Valencia (inv. 2101-2108). Un total de nueve tablas configurando un amplio ciclo pasionístico. Respetando el orden lógico de los acontecimientos, tras las dedicadas a la Cena y el lavatorio de los pies a los apóstoles, la que da cuenta del prendimiento hace gala de una multitud de recursos orientados a la implicación del judaísmo en el hecho. En su escena central, representando el beso de Judas [**fig. 7**], la judaización, en el más negativo de los sentidos, del apóstol traidor lo convierte en imagen de los peores prejuicios cristianos contra el judío. Pocas veces la ecuación Judas-judío alcanzará en la pintura hispana tales cotas de virulencia. Otros personajes comparten con él, en ésta (véase, por ejemplo, el Malco desorejado de primer término o el personaje que alza la linterna) y otras escenas de la serie, rasgos similares, aunque sin llegar a los niveles grotescos con que Reixac ha caracterizado a Judas. Cabe con todo hacer notar como la responsabilidad del judaísmo en el acontecimiento es compartida con los romanos. A tal fin se orienta la presencia del inequívoco soldado romano provisto del escudo-ídolo alusivo a su condición pagana.[32]

28. Para otros ejemplos véase Marrow (1977: 170-171).

29. Diversos comentaristas como León Magno o San Buenaventura lo glosan relacionándolo con el papel de los judíos en la Pasión (Yarza, 1999: 123).

30. Tales epítetos caninos no dejan de ser lugar común en otras pasiones hispánicas como el *Auto de la Passión* de Lucas Fernández o *La Passión Trobada* de Diego de San Pedro.

31. Benito Doménech y Gómez Frechina (2001: 238-257).

32. Escudos similares son atributo frecuente en el arte medieval cuando se trata de representar a los ídolos paganos. Camille (2000) recoge un buen número de imágenes en las que los ídolos paganos portan escudos similares. Ello deriva del hecho de que la tipología habitual del ídolo en el arte gótico suele recurrir a los atributos del dios Marte.

Las tablas restantes hacen gala de un similar tratamiento. En la presentación ante Caifás y en la que muestra a Pilatos lavándose las manos [**fig. 8**], los no pocos judíos presentes, por lo general ataviados con indumenta más o menos orientalizante y dotados de los inequívocos rasgos faciales atribuidos al judío, adoptan sistemáticamente expresiones que oscilan entre la burla y la agresividad, lo que, adicionalmente, incide en una acentuación del componente caricaturesco que los caracteriza. Otro tanto ocurre en las más específicamente dedicadas al tormento físico de Cristo, como el camino del Calvario o la coronación de espinas y la flagelación. Son básicamente las mismas escenas que con pocas variantes en cuanto al tratamiento de la imagen del judío presenta otra predela de Reixac, también en el museo valenciano (inv. 206, 208 y 209), probablemente procedente del monasterio de Portaceli.[33]

Parecidos recursos, aunque, por lo general, distantes del tono acentuadamente caricaturesco, *quasi* expresionista, de Reixac pueden verse en no pocas tablas valencianas del último tercio del siglo XV y principios del siguiente. Son los que definen las predelas del Maestro de Xàtiva en el retablo de la iglesia de San Félix de Xàtiva[34] [**fig. 9**] y (aunque en menor medida) en el de Guerau de Castellvert de la iglesia parroquial de Sant Pere de esa misma localidad.[35] También los que caracterizan tablas como la del Maestro de Perea representando la escena de los improperios (colegio del Corpus Christi de Valencia),[36] o las de la predela del retablo de la Transfiguración del Museu de l'Almodí de Xàtiva, obra conjunta de los Maestros de Artés y Borbotó.[37] Esta última presenta además una interesante particularidad en el tratamiento de la figura de Judas. En la tabla en que se representa la flagelación vemos al fondo como Judas, caracterizado con sus elementos más arquetípicos, es decir, manto amarillo, halo negro y nariz aguileña (rasgo éste más evidente en la contigua tabla del prendimiento en que es representado de perfil) está siendo aconsejado por el diablo.[38] La escena presenta un fuerte paralelismo visual y conceptual con la que nos muestra, en ese mismo plano, a Pilatos que, aconsejado a su vez por un judío, asiste al tormento de Cristo [**fig. 10**].

33. Benito Doménech y Gómez Frechina (2005: 106).

34. González Menéndez (2005: 148-159).

35. González Baldoví y Vázquez Albadalejo (2000).

36. Benito Doménech y Gómez Frechina (2001: 270-271).

37. Post (1935: 320-324). Agradezco a Mariano González Baldoví, director del Museu de l'Almodí, el haberme hecho llegar un conjunto de excelentes fotografías del retablo.

38. La demonización de la figura de Judas, y por extensión, del judaísmo, aunque no es recurso novedoso en la plástica medieval hispánica, tampoco suele prodigarse en exceso. Se da por vez primera esa asociación en un capitel del claustro de la catedral de Tudela (Navarra). Yuxtapuesto a la escena del consejo de los sacerdotes judíos, representa el momento en que éstos pactan con Judas la entrega de Cristo. Tras la figura del apóstol es visible la del diablo instando a consumar la traición. En esas mismas circunstancias recurre Giotto a la presencia del maligno en la capilla Scrovegni de Padua o Giovanni Canavesio en la iglesia de Notre-Dame des Fontaines en La Brigue (1492). En el contexto temático de la Santa Cena, en la predela del retablo de Sijena (MNAC), es un pequeño diablo dispuesto sobre el hombro de Judas el que actúa como instigador de la traición justo en el momento en que el apóstol dirige su brazo hacia la fuente de comida. La imagen deriva en primera instancia del relato de la Cena en el evangelio de Juan (13, 27): «*Después del bocado, en el mismo instante, entró en él Satanás*», sin que quepa descartar alguna influencia proveniente del drama sacro. Aunque no hay acotaciones al respecto en ninguna Pasión hispánica, en *Le Mystère de la Passion* de Jean Michel, Satán provoca la aparición de un pequeño diablo en el hombro de Judas justo en el momento en que éste se dispone a comer (Muir, 1995: 29).

Mención aparte merece el retablo de la crucifixión de Rodrigo de Osona de la iglesia de los santos Pedro mártir y Nicolás obispo de Valencia[39] [**fig. 11**]. En el contrato del mismo, dado a conocer por Sanchis Sivera, se pide al pintor que represente *«hun crucifici ab la marie e Maria magdalena, profetes e jueus»*.[40] No hay margen pues para la duda a la hora de identificar al grupo situado a la derecha de la tabla como los *jueus* que demanda el documento. Osona elude el tratamiento caricaturesco, procediendo a vestirlos con el toque de exotismo ya visto en otras pinturas contemporáneas y a dotarlos en su actitud de un cierto aire conspirativo. No es, por lo demás, improbable que la presencia del perro que yace, muerto o dormido, junto al grupo de judíos sea una alusión metafórica (y, evidentemente, infamante) a los mismos.[41]

De modo mucho más sutil, diría que teológico, el mensaje antijudío es detectable igualmente en una de las primeras obras pintadas en Valencia de acuerdo con los parámetros formales de la pintura nórdica. Me refiero al tríptico de Luís Alimbrot [**fig. 12**] que, probablemente destinado a la familia de los Roiç de Corella, conserva actualmente el Museo del Prado (inv. 2538).[42] Aunque su programa debe ponerse en relación con el culto mariano y, más concretamente, con los dolores de la Virgen,[43] el modo en que está resuelta la secuenciación de los acontecimientos de la vida de Cristo y la importancia visual que se otorga a algunos de ellos apunta a la responsabilización del pueblo judío en la Pasión. La tabla izquierda del tríptico se dedica en exclusiva a la circuncisión. Ello no debería, en principio, llamar la atención acerca de posibles intencionalidades antijudías. Se representa, sin tales connotaciones, en muchas otras obras en las que se limita a ilustrar el sometimiento de Cristo a la Ley. Sin embargo, en este caso, tanto su magnificación como el contexto en que se inscribe invita a pensar en una finalidad orientada más bien a incidir en el primer derramamiento de la sangre del Salvador a manos del sacerdote judío, acontecimiento interpretado tipológicamente como prefiguración de su sacrificio en la cruz. La presencia en la tabla central de la escena, igualmente magnificada, de Cristo ante los doctores se suma en el plano significativo a la anterior, ahora para ejemplificar la impermeabilidad del judaísmo a la doctrina cristiana. La indolencia con que el sacerdote en primer término recibe las palabras del Niño expresan claramente su rechazo. Un rechazo que culmina con la implicación del judaísmo en la Pasión, manifiesta aquí a través de la presencia activa, tanto en el camino hacia el Calvario como en la crucifixión, de personajes que, por sus atuendos orientales, sólo cabe identificar como pretendidos judíos.

39. Benito Doménech y Gómez Frechina (2001: 280-283).

40. Sanchis Sivera (1914: 117). En ese mismo sentido se orientan las demandas de los promotores en diversas obras contratadas por Luís Borrassà (Madurell, 1950: 87, 89, 139, 151, 153 y 156) o Bernat Martorell (Berg, 1989: 283).

41. Remito a lo dicho al respecto a propósito de la ilustración al fol. 38r del *Speculum animae*.La presencia de perros en determinadas escenas de la iconografía de la Pasión es frecuente en el arte germánico. Marrow proporciona numerosos ejemplos al respecto (1977: 174-178). El motivo se prodiga menos en el arte hispánico.

42. Silva Maroto (2003: 200-203). Se trata de la ficha correspondiente al tríptico en una de las exposiciones más importantes dedicadas en España en los últimos años a la pintura de la Edad Media final. En ella se reconstruyen las vicisitudes críticas referentes a la atribución del tríptico a Alimbrot. Remito igualmente a Benito Doménech y Gómez Frechina (2001: 29-30).

43. Este es el motivo transversal a los cinco momentos de la vida de Cristo representados en las tres tablas, como viene a reafirmar la inscripción del marco original remitiendo al *Stabat Mater* (Molina, 2000: 101-102).

Bibliografía

BERG, J. (1989): *Behind the Altar Table: the development of the painted retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press.

BENITO DOMENECH, F. (1992): «Descripción artística del códice», en *Speculum Animae. Manuscrito Espagnol 544 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Madrid, Edilán, pp. 105-114.

BENITO DOMENECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. (2001): *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana.

BENITO DOMENECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. (2005): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana.

BLUMENKRANZ, B. (1963): *Les auteurs chrétiens latins du Moyen Age sur les juifs et le judaïsme*, París, Mouton.

BLUMENKRANZ, B.: (1966): *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, París, Études Augustiniennes.

BOHIGAS, P. (1967): *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, vol. II, Barcelona, Asociación de Bibliófilos de Barcelona.

COCOZZELLA, P. (1999): «Una documentació inèdita d'un misteri del segle XIV: aportació a l'estudi del teatre litúrgic català de l'Edat Mitjana». *El teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement. Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre (Barcelona 1988)*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 89-103.

CAMILLE, M. (2000): *El ídolo gótico*, Madrid, Akal.

COHEN, J. (1983): «The Jews as the Killers of Christ in the Latin Tradition, from Augustine to the Friars», *Traditio*, 39, pp. 1-27.

DONOVAN, R. B. (1956): *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies.

DURÁN I SANPERE, A. y DURÁN, E. (1984): *La passió de Cervera. Misteri del segle XVI*, Barcelona, Curial.

FRANK, G. (1931): «Popular Iconography of the Passion», *Publications of the Modern Language Association of America*, 46, pp. 333-340.

GARCÍA SEMPERE, M. (2002): *Lo passi en cobles (1493). Estudi i edició*, Alacant: Institut Inter-universitari de Filologia Valenciana; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

GARCÍA SEMPERE, M. (2003): «La Pasió catalana de París», *Revista de Filología Románica*, 20, pp. 235-266.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, M. y VÁZQUEZ ALBADALEJO, C. (2000): *Retaule de Guerau de Castellvert*, Valencia, Generalitat Valenciana.

GONZÁLEZ MENÉNDEZ, L. (2005): «El retablo mayor de la iglesia de San Félix: espejo de una época», en *Restauració del Retaule Major de l'Església de Sant Feliu de Xàtiva*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 133-181.

HAUF, A. (1982): *Contemplació de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist*, Barcelona, Edicions del Mall.

HAUF, A. (1992): «Historia del manuscrito, edición, versión castellana del texto y notas», en *Speculum Animae. Manuscrito Espagnol 544 de la Bibliothèque nationale de Paris*, Madrid, Edilán, pp. 143-206.

IZQUIERDO, J. (1994): «*Emperò piadosament se creu per los feels*: la tradició occitano-catalana medieval de l'apòcrif *Evangelium Nicodemi*», en BADÍA, L. y SOLER, A. (eds.) (1994): *Intel·lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 17-48.

Little, L. K. (1983): *Pobreza voluntaria y economía de beneficio en la Europa medieval*, Madrid, Taurus.

Madurell, J. M. (1950): «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y su obra. ii Apéndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 8, pp. 9-382.

Marow, J. (1977): «*Circundederunt me canes multi*: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance», *Art Bulletin*, 59, pp. 167-181.

Mellinkoff, R. (1993): *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 2 vols., Berkeley, University of California Press.

Meredith, P. y Tailby, J. E., eds. (1983): *The Staging of Religious Drama in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University.

Molina, J. (2000): «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno al 1500», en *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos i*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe ii y Carlos v, pp. 89-105.

Moliné i Brases, E. (1909-1910): «Passió, mort, resurrecció i aparicions de n. s. Jesucrist», *Estudis Universitaris Catalans*, 3, pp. 65-74, 155-159, 160-164, 344-351, 459-463, 542-546; 4, pp. 99-109, 499-508.

Muir, L. R. (1995): *The biblical drama of medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.

Nirenberg, D. (2001): *Comunidades de violencia*, Barcelona, Península.

Pastoureau, M. (1989): «Rouge, jaune et gaucher. Note sur l'iconographie médiévale de Judas», en *Couleurs, Images, Symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, París, Leopard d'or, pp. 69-83.

Pedro Alfonso de Huesca (1996): *Diálogo contra los Judíos*, (introducción de J. Tolan; texto latino de K. P. Mieth; traducción de E. Ducay; coordinación de M. J. Lacarra), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Post, Ch. R.: (1935): *A History of Spanish Painting*, vol. vi (i), Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Ragusa, I. y Greeen, B. (1977): *Meditations on the Life of Christ: an Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century,* Princeton, Princeton University Press.

Réau, L. (2000): *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

Ringbom, S. (1969): «Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Piety», *Gazette des Beaux Arts*, 73, pp. 159-170.

Rodríguez Barral, P. (en prensa): «La tabla espinaria: un motivo iconográfico de origen nórdico en el arte valenciano del siglo xv», *Archivo Español de Arte*.

Sanchis Sivera, J. (1914): *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, L'Avenç.

Sansy, D. (1993): *L'image du juif en France du Nord et en Anglaterre du xiiè au xvè siècle*, Universidad de París x-Nanterre (tesis doctoral microfichada).

Silva Maroto, P. (2003): «Luís Alincbrot. Tríptico de la Crucifixión», en *La pintura gótica hispano flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Bilbao, Museo de Bellas Artes, pp. 200-203.

Torroja, C. y Rivas, M. (1977): *Teatro en Toledo en el siglo xv. «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.

TRACHTENBERG, J. (1983): *The Devil and the Jews*, Philadelphia, Jewish Publication Society (1ª ed. 1943).
URQUIJO, J. (1931): «Del teatro litúrgico en el País Vasco: *La Pasión Trobada* de Diego de San Pedro», *Revue Internationale des Études Basques*, 22, pp. 150-174.
WAILES, S. L. (1987): *Medieval Allegories of Jesus' Parables*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.
WILLIAMS, A. (1950): *The Characterization of Pilate in the Towneley Plays*, East Lansing, Michigan State College Press.
YARZA, J. (1993-1994): «Del alfaquí sabio a los seudo-obispos: una particularidad iconográfica gótica», en «Homenaje / Homenatge a Maria Jesús Rubiera Mata», *Sharq Al-Andalus. Estudios árabes*, 10-11, pp. 749-776.
YARZA, J. (1999): *El retablo de la flagelación de Leonor de Velasco*, Madrid, El Viso.

ILUSTRACIONES

Fig. 1.- *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. esp. 544, fol. 33r).
Consejo de los judíos.
Fig. 2.- *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. esp. 544, fol. 33r).
La cena en casa de Simón.
Fig. 3.- *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. esp. 544, fol. 33r).
Caída de Cristo en el camino al Calvario.
Fig. 4.- *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. esp. 544, fol. 19r).
Cristo vejado por sus verdugos.
Fig. 5.- *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. esp. 544, fol. 33r).
Imagen alegórica de Cristo.
Fig. 6.- Michael Wolgemut. Imagen alegórica de Cristo. *Der Schatzbehalter* (Nuremberg, 1491).
Fig. 7.- Joan Reixac. Predela del retablo de la Santa Cena.
(Valencia, Museo de Bellas Artes, inv. 2103). Beso de Judas.
Fig. 8.- Joan Reixac. Predela del retablo de la Santa Cena
(Valencia, Museo de Bellas Artes, inv. 2106). Cristo ante Pilatos.
Fig. 9.- Maestro de Xàtiva. Retablo mayor de la iglesia de
Sant Feliu de Xàtiva (in situ). Cristo ante Pilatos.
Fig. 10.- Maestros de Artés y Borbotó. Retablo de la Transfiguración
(Xàtiva, Museu de l'Almodí). Flagelación de Cristo.
Fig. 11.- Rodrigo de Osona. Retablo de la Crucifixión
(Valencia, iglesia de los santos Pedro mártir y Nicolás obispo).
Fig. 12.- Luís Alimbrot. Tríptico de los Roiç de Corella
(Madrid, Museo del Prado, inv. 2538).

ILUSTRACIONES

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Un «Quadern de Direcció» de la Festa d'Elx dels últims anys del segle XX

Joan Castaño i García

En el període de temps comprés entre els anys 1992 i 2000 vaig tenir la sort de ser elegit pel Patronat del *Misteri d'Elx* mestre de cerimònies de l'obra assumpcionista il·licitana, és a dir, responsable de la seua coordinació escènica. I, entre moltes altres vivències, això va representar —dins de la meua nul·la experiència teatral— la preparació d'un seguit d'observacions i d'anotacions per a comentar amb els cantors, per a dur a terme els diferents preparatius escènics i per a assajar i dirigir les representacions de la *Festa d'Elx* des del punt de vista teatral. Observacions i anotacions nascudes en la major part de l'experiència personal acumulada al llarg d'aquests nou anys i, també, de les indicacions que en el seu moment em va fer l'anterior mestre de cerimònies, Antonio Antón Asencio.

Acabada aquesta tasca, vaig ordenar tots aquells papers i notes solts i vaig creure de cert interés redactar un text sistemàtic que, a més a més, poguera servir d'orientació a futurs mestres de cerimònies o als consuetes que li ajuden en la coordinació del *Misteri*. Un text que, seguint la nomenclatura que tan encertadament proposa Francesc Massip per al teatre medieval, pot definir-se com quadern o llibre de direcció ja que en ell,

> només s'hi ressenyaven les indicacions escenotècniques, mentre que el text dialògic pràcticament no hi figurava [...] servia, doncs, al director per harmonitzar l'escenificació, és a dir, per donar l'entrada a escena dels actor, per assenyalar els seus moviments i desplaçaments, per apuntar el text o el so musical en què havien d'entonar els seus parlaments, per introduir els intermedis musicals, per fer intervenir els trucatges i efectes especials, etc.[1]

1. Francesc Massip, «La recerca en la història del teatre: el cas de l'espectacle medieval», en Biel Sansano (ed.), *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*, Universitat d'Alacant, Alacant, 1997, pp. 11-45.

Una primera versió d'aquest text, que titule *Cerimonial i moviments escènics de la Festa de la Mare de Déu d'Elx*, va ser cedit a l'esmentat Patronat del *Misteri*, custodi de l'obra, per al seu ús intern. Però ara, cinc anys després, m'he decidit a revisar-lo i a donar-lo a la llum pública per si pot tenir interés per als estudiosos i curiosos d'aquesta obra que ha sabut mantenir-se viva des de l'època medieval fins als nostres dies.

Cal recordar que, històricament, el responsable últim de les representacions de la *Festa* sempre ha estat el mestre de capella, que la dirigia musicalment i tenia cura també dels moviments escènics des del mateix cadafal. Un seguit de personatges l'auxiliava en aquesta darrera tasca: l'organista, a l'hora de donar el to a l'àngel de la Mangrana; els Cavallers Electes, que introduïen els personatges «humans» —Maries, apòstols i jueus—, els quals es vestien a l'ermita de Sant Sebastià; l'Arxiprest del temple, que, observat per un consueta situat al balconet central del presbiteri, feia senyals amb un mocador per obrir i tancar les portes del cel o per aturar els aparells aeris al cadafal; o els sagristans de l'església, que, al propi taulat, tenien cura, entre d'altres coses, del cerimonial relacionat amb la imatge de la Mare de Déu.

Tanmateix, a partir de la reforma de la *Festa* del 1924, en la qual es va simplificar la presència d'alguns d'aquests personatges i, sobretot, es va donar a l'obra un to més teatral, es va veure la conveniència de crear el càrrec específic de mestre de cerimònies que, en col·laboració amb el de capella, coordinaria la part escènica del *Misteri*. De tota manera, els tres primers mestres de cerimònies foren eclesiàstics i, per tant, donaren a la seua tasca una clara visió litúrgica. Segons dades que hem pogut localitzar, fins a l'actualitat s'han succeït els següents mestres de cerimònies:

1) **Juan Bautista Javaloyes López** (Elx, ? — Cadis, post. a 1933): eclesiàstic amb veu de tenor, va actuar durant molts anys en la *Festa* en el paper de Sant Joan, que, segons les ressenyes periodístiques dels anys vint del segle passat, interpretava a la perfecció. Era germà del músic il·licità i mestre de capella Alfred Javaloyes. Nomenat beneficiat de la catedral de Cadis, a la cripta de la qual està soterrat, cada agost venia a Elx per a participar en la *Festa*. Divulgador dels valors del *Misteri d'Elx*, va prendre part activa en les campanyes per a la seua restauració el 1924 i va recomanar a Óscar Esplà perquè revisara la música de l'obra.[2] El 1932, quan ja la seua edat li impedia cantar, és esmentat per primera vegada com a mestre de cerimònies de la *Festa*.

2) **Rafael Javaloyes**: eclesiàstic il·licità que va fer de mestre de cerimònies en les representacions de 1934 i 1935 —les últimes abans de la Guerra Civil—, amb la qual cosa ocupava un lloc al cadafal, on estava vestit «d'apòstol», com encara ho està el mestre de capella.

3) **Vicente Valero Navarro**: en la fragmentària documentació conservada a l'Arxiu del Patronat del *Misteri d'Elx*, procedent de l'anomenada «Junta Nacional Restauradora del *Misterio de Elche* y de sus Templos», pot observar-se com, entre els pagaments als diferents participants en la *Festa*, el reverend Vicente Valero rebia gratificació doble pel seu paper de sant Pere i per fer de mestre de cerimònies. Així consta, almenys, en els

2. Així ho confirma ell mateix en el seu article «Haciendo memoria», *Renovación*, 15-VIII-1924. Altres escrits seus relacionats amb la *Festa* són «A la Virgen de la Asunción», *El Ilicitano*, 14-VIII-1929 i «Perdónalos, Virgen Santa…», *El Ilicitano*, 14-VIII-1929.

comptes conservats de 1942 i 1944.[3] Aquest eclesiàstic il·licità, que va obtenir plaça de cabiscol, estava destinat —abans de la Guerra Civil— a la capellania de la comunitat espanyola a Alger, des d'on venia cada agost amb una expedició d'il·licitans per a participar en la *Festa*.[4]

Tanmateix, també consta en la mateixa documentació esmentada que el dotze de juny de 1942 la Junta Nacional Restauradora del *Misterio de Elche* y de sus Templos va nomenar al seu vocal Juan Orts Román (Elx, 1898 — Oriola, 1958) delegat per a la direcció escènica del *Misteri*, càrrec que, com veiem, no implicava una participació directa en el mateix moment de la representació, de la qual seguia fent-se càrrec un mestre de cerimònies amb experiencia litúrgica.[5] Orts Román era advocat, propietari de l'hort del capellà Castaño —el famós hort «del Cura», que va convertir en un petit centre cultural— i va ser nomenat cronista honorífic d'Elx. Entusiasta difusor dels valors artístics i espirituals del *Misteri*, deixà escrits nombrosos articles de premsa sobre el tema, una *Descripción emotiva del Misterio de Elche* (Elx, 1951) i, especialment, un *Guión de la Festa o Misterio de Elche. Para uso de los actores y de cuantos intervienen en dicha representación* (Elx, 1943).[6] Aquest darrer escrit és també un quadern de director escènic del *Misteri* —l'únic precedent que coneixem d'aquest treball— i, per tant, resulta de gran interés per a entendre les interioritats i petits detalls de la representació en el període de la seua restauració en la postguerra.

4) **Antonio Antón Asencio** (Guardamar, 1919). Administratiu de professió, va ser secretari de la Junta Local Gestora del Patronat del *Misteri d'Elx* des de la seua posada en marxa el 1951 fins al 1992, any en què va ser nomenat secretari de l'organisme nacional. Ha estat mestre de cerimònies de la *Festa* des de 1958 fins a 1990. Va ser el primer mestre de cerimònies laic i, a més a més, ja no actuava al cadafal, sinó que coordinava l'obra des d'una de les trones del temple o des de l'orgue. Va participar activament en la revisió escènica de la *Festa* portada a terme entre el 1953 i el 1960 —que coincidí amb la segona intervenció d'Óscar Esplà— i va assumir les funcions escèniques de l'arxiprest (obertura del cel) i dels Cavallers Electes (donar entrada als cantors). La seua continuïtat en el càrrec ha suposat també una estabilitat en la part teatral del *Misteri* de més de trenta anys.[7] El 1960 va publicar la primera guia per als espectadors de la *Festa* redactada

3. Arxiu del Patronat Nacional del *Misteri d'Elx* [APNME], *Relación de pagos entregados a los participantes en el Misterio*, agost de 1942 (Sig. 5/54) i *Relación general de gastos satisfechos por la representación del Misterio* [de 1944], 7-II-1945 (Sig. 12/191). En el segon dels documents es conserva el rebut signat pel reverend Vicente Valero que diu: «Recibí de la Junta Nacional del *Misterio de Elche* la cantidad de quinientas pesetas por desempeñar el papel de Maestro de Ceremonias durante la representación de la *Festa* en los días 13, 14 y 15 de Agosto del año en curso.»

4. Veg. D. de E., «Eclesiásticos actores: El San Pedro de don Vicente Valero», *Festa d'Elig*, 2 (1943), s. p.

5. «Tengo el honor de comunicarle que en sesión celebrada el día 9 bajo mi presidencia se acordó por unanimidad su nombramiento de Delegado para la dirección escénica del *Misterio* en la representación del actual año. Lo que le comunico a Vd. para que principie a tomar las medidas convenientes con el fin de conseguir en la representación del corriente año [sic.]. Dios guarde a Vd. muchos años. Elche, 12 de junio 1942. Sr. Don Juan Orts Román», APNME, Còpia d'ofici (Sig. 6/123).

6. Aquesta obra, que originalment va publicar la Junta Nacional Restauradora del *Misterio de Elche* y de sus Templos, ha estat recentment editada en facsímil, amb un estudi introductori d'Evangelina Rodríguez Cuadros, per la Biblioteca del Huerto del Cura d'Elx (1998).

7. Les seues funcions i participació en la *Festa* es poden veure en M. P. C., «Antonio Antón Asencio, 30 años como maestro de ceremonias», *El Público*, 45 («Quadern», 25), juny de 1987, pp. 64-68.

com a tal, és a dir, que no reproduïa, com les anteriors, les consuetes històriques, sinó que s'adaptava a les representacions actuals. El llibret du per títol *El «Misterio» o «Festa» de Elche. Guía para el espectador del famoso drama sacro-lírico que se representa anualmente en la arciprestal e insigne Basílica de Santa María de esta ciudad los días 14 y 15 de agosto* (Elx, Patronat del *Misteri d'Elx*, 1960). Una segona edició, feta el 1970, presentava una publicació més acurada del text de la *Festa*, ja que havia estat revisat per Joan Fuster.

Entre 1992 i 2000, com he dit, vaig ser mestre de cerimònies, amb la voluntat de mantenir una línia continuista amb el meu predecessor per a evitar ruptures entre la *Festa* i el seu poble. De tota manera, vaig introduir petits detalls escènics recollits en les consuetes —que s'havien perdut amb el pas del temps—, vaig proposar la recuperació d'alguna de les quartetes que s'havien deixat de cantar i, sobretot, vaig potenciar i accentuar el cerimonial i les rúbriques de la *Festa* tradicional en front de la repetició dels assaigs generals.

Des de l'any 2001 el responsable escènic de la *Festa* és Vicente Pérez Sansano (Elx, 1946), membre del Patronat del *Misteri*, llicenciat en Dret, amb una extensa experiència com a tècnic cultural de la ciutat i que, des de la seua primera joventut, havia ocupat el lloc de consueta de la porta Major de Santa Maria.

* * *

Per últim, assenyalar que el quadern de direcció que reproduïm a continuació presenta, lògicament, les indicacions directives pròpies del mestre de cerimònies de la *Festa*, encara que també s'indiquen les funcions dels consuetes que l'ajuden en la tasca de coordinació escènica. S'especifiquen els gestos i els moviments teatrals de tots els cantors de l'obra, però es fa especial èmfasi en els relacionats amb els xiquets que formen el seguici de la Maria Major ja que, fins ara, no existia cap text que els descriguera amb detall després de la seua reforma, portada a terme en l'esmentada revisió de la *Festa* dels anys 1953-1960. D'altra banda, el text fa referència sempre als detalls escènics propis de les representacions tradicionals del 14 i 15 d'agost, la «Vespra» i la «Festa». Tanmateix, donada la rellevància que han pres els anomenats assaigs generals dels dies 11, 12 i 13 d'agost —així com les representacions extraordinàries de l'1 de novembre—, indiquem amb notes a peu de plana les diferències escèniques amb els dies tradicionals. El text apareix il·lustrat amb vuit dibuixos que clarifiquen determinades situacions i moviments escènics, obra de José F. Càmara i Sempere, a qui volem agrair el seu desinteressat esforç, alhora que el felicitem pels resultats aconseguits.

Cerimonial i moviments escènics de la *Festa de la Mare de Déu d'Elx*

Joan Castaño i Garcia
Dibuixos: José F. Cámara Sempere

Per a representar la *Festa* o *Misteri d'Elx* cal fer uns assaigs de moviments i gestos amb els cantors i uns preparatius escènics, a més de donar un seguit d'indicacions i d'ordres verbals a l'organista i als consuetes, que se situen a la porta Major de l'església, a sota del cadafal, a la sagristia i a la tramoia aèria o cel, segons es detalla a continuació.

I. Día 14 d'agost: Primera jornada o «Vespra»

I.1 Preparatius

1. Andador

Sobre els tres pilars de la nau més propers al presbiteri, a la banda de l'Epístola (a la dreta des de la porta Major), es col·loquen les tres estacions davant de les quals canta la Maria. La més propera a la porta és l'hort de Getsemaní, la següent, el mont Calvari i la més pròxima al presbiteri, el Sant Sepulcre.

En l'eixample situat junt a la porta d'entrada del cadafal es col·loca una poltrona individual a l'esquerra,[8] per a l'arxiprest, i una triple a la dreta, per als Cavallers Portaestendard i Electes.

2. Cadafal

A l'esquerra del taulat està el llit de la Mare de Déu, cobert amb teles blanques brodades (la que presenta el monograma marià se situa en la part davantera del llit, la de l'al·legoria amb la palma i l'arpa, en la part posterior i les que duen el pou i la font, en els laterals, indistintament). La part superior del llit, on s'agenolla la Maria, està coberta amb una tela blanca col·locada de manera que l'orifici que presenta coincidisca amb l'existent en les fustes del llit perquè el xiquet puga introduir l'extrem inferior de la palma sense cap dificultat. També es posa un coixí blanc, sobre el que s'agenollarà la Maria. En la part posterior del llit es col·loca un tamboret de fusta que serveix d'esglaó a la Maria per a pujar al llit. En els quatre cantons del llit se situen els canelobres amb els seus corresponents ciris, que els mateixos cantors encendran en el moment del canvi de la Maria per la imatge de la Mare de Déu.[9] Tant aquests quatre ciris, com tots els que s'esmenten a continuació, es col·loquen amb les seues metxes ja cremades per tal que els cantors puguen encendre'ls amb facilitat.

8. Els termes esquerra i dreta sempre des de la perspectiva de qui mira l'altar major del temple de front.
9. En els assaigs generals no es col·loquen aquests quatre ciris, sinó unes terminacions de fusta.

Amagats a la vista del públic, es disposen al llit els següents objectes e imatges:

a) Sota la tela superior i a prop del lloc que ocuparà el mestre de capella, es deixa un ciri arrissat i una caixeta de mistos per al moment de la mort de la Maria.

b) En la part interior del llit s'amaga la imatge de la Mare de Déu de l'Assumpció, gitada sobre un matalafet recobert de tela blanca, amb la mascareta mortuòria sobre el rostre i amb un coixí daurat sota el cap. Abans de plegar el mantell de la imatge per a amagar-la, es col·loca a l'espai existent entre les mans i els peus la petita imatge de la Mare de Déu que representa la seua ànima i, sobre aquesta, la diadema daurada que els apòstols posen al cap de la patrona després del canvi.[10] Sota els plecs de la part dreta del mantell s'amaguen onze ciris petits o candeles —que proporciona el sagristà de Santa Maria— i una altra caixeta de mistos per al cant de l'*Oh, cos sant glorificat* (han de posar-se de tal manera que els apòstols puguen localitzar-los amb facilitat, és a dir, amagats només parcialment). També estan a la vista, distribuïdes damunt del matalafet del llit, les sis falques metàl·liques que es fan servir per a assegurar el tauler on està gitada la Mare de Déu.

En la banda dreta del cadafal, situats en línia, es col·loquen els vuit seients destinats als xiquets del seguici marià.

Els dotze canelobres del cadafal tenen els seus ciris corresponents, que el sagristà ha encés per a les Vespres de l'Assumpció. A més a més, aquests ciris es deixen encesos durant tota la nit de la «Roà», ja que la Mare de Déu està exposada a la veneració dels seus fidels, i no s'apaguen fins que acabe la segona jornada o «Festa». En el cas que algun dels ciris es consumisca —generalment passa amb els de davant del cadafal per la corrent d'aire que circula entre les portes obertes del Sol i de l'Orgue— es canvia per a la missa solemne del dia 15 o per a la «Festa», procurant que el conjunt de ciris tinga una llargària semblant.[11]

3. Cel

El mestre de cerimònies diposita a la sagristia de l'església, uns minuts abans d'iniciar-se l'acte, la palma daurada amb el llaç —preparada a la Casa de la *Festa*— perquè l'encarregat corresponent la puge al cel.[12] A més, des del dia de la «prova de l'àngel» estan al cel l'arpa i els dos guitarrons de l'Araceli. En aquests moments previs el mestre de cerimònies distribueix entre els consuetes els radiotelèfons corresponents i dóna les últimes instruccions a aquests i als Cavallers Electes, que han de recollir a l'Arxiprest de Santa Maria. Uns minuts abans d'iniciar-se l'acte, puja a l'orgue per a coordinar la representació.

10. En els assaigs generals, en els quals s'utilitza la imatge-còpia de la patrona i s'elimina l'escena de l'Araceli en la primera jornada, no es col·loca al llit l'ànima de la Mare de Déu —que cal pujar al cel abans d'iniciar l'acte— ni la diadema.

11. En els assaigs generals no es col·loquen ciris als canelobres, que apareixen buits.

12. En els assaigs generals s'usen palmes amb oripell, però sense llaç. En els esmentats assaigs cal pujar, juntament amb la palma, la petita imatge de l'ànima de la Mare de Déu, que durant els dies de les representacions es guarda en un dels calaixos de la sagristia.

4. Església

Es comprova que el cambril de la Mare de Déu està tancat amb el corresponent teló. El sagristà ha de vestir amb els cobertors vermells les trones i els balcons del presbiteri. Les portes Major, del Sol i de l'Orgue estan obertes de bat a bat i a la plaça de Santa Maria està penjat el gran tendal de lona per al sol.[13]

En la sagristia es deixa preparada la llitera processional —revestida prèviament per les cambreres de la Mare de Déu— amb el suport i les crosses per a exposar la imatge de la patrona en la nit de la «Roà». També es deixa preparat l'estendard per a la processó del matí del 15 d'agost.[14]

I.2 La «Vespra»

1. Seguici inicial

A les cinc i mitja, a tres quarts de sis i a les sis en punt de la vesprada es realitzen els corresponents tocs amb el volteig de les quatre campanes de Santa Maria.[15] En el segon toc, els Electes i Portaestendard es dirigeixen a la sagristia per a recollir a l'Arxiprest i, en el tercer, s'organitza el seguici davant de l'ermita de Sant Sebastià, amb el següent ordre:

a) Banda Municipal, que interpreta el pasdoble *El Abanico*, del compositor il·licità Alfred Javaloyes.

b) La Maria Major i el seu seguici: en primer lloc, els dos àngels de coixí, amb un coixí vermell cadascú; unes passes més endarrere, les tres Maries —la Major, en el centre—; i darrere de tots, quatre àngels de mantell que sostenen les puntes de la capa blava de la Maria Major (**dibuix 1**). Les Maries i els àngels, quan no sostinguen cap cosa a les mans, les tindran juntes en actitud d'oració. Les parelles del seguici es trien amb unes edats i unes altures semblants per a evitar contrasts pronunciats: els àngels de coixí són els majors i els de mantell els més petits.

c) Arxiprest de Santa Maria, revestit amb alba i estola.

d) El cavaller Portaestendard —en el centre— i els dos Cavallers Electes, tots ells vestits de gala (amb frac o uniforme), i els Electes amb sengles vares daurades a la mà dreta.

e) Els apòstols —llevat de sant Tomàs— en dues fileres que tanquen sant Joan, sant Jaume i sant Pere.

f) Membres del Patronat del *Misteri d'Elx* i autoritats.

13. En els assaigs generals el cambril està tancat, però no es col·loquen els cobertors, les portes de l'església estan tancades i no hi ha tendal a la plaça de Santa Maria. Tampoc es munta aquest tendal en les representacions de l'1 de novembre.

14. Els dies d'assaigs generals no cal tenir preparats aquests elements processionals.

15. En els assaigs generals i en les representacions d'octubre-novembre canvien els horaris, però els tocs sempre són mitja hora abans de l'inici, un quart d'hora abans i a l'hora en punt.

En arribar a Santa Maria, la Maria entra amb el seu seguici per la porta Major i es col·loquen a l'entrada de l'andador. L'Arxiprest i els tres Cavallers pugen per aquest i se situen davant dels seus corresponents seients. Els membres del Patronat i les autoritats, després de saludar el director de la Banda de Música, entren a l'església per les portes de Sant Agatàngel i de la Resurrecció —erròniament dita de Sant Joan— i ocupen les respectives tribunes. Els apòstols tornen a la Casa de la *Festa* fins al moment en què han d'intervenir-hi. L'Arxiprest saluda els presents i fa una petita introducció a l'acte.

2. Maria

L'entrada del seguici és assenyalada amb la il·luminació escènica i amb els sons de l'orgue. Atés que des del balcó de l'orgue no es veu l'inici de l'andador, el mestre de cerimònies és avisat d'aquesta entrada pels responsables de la il·luminació, situats en un dels balcons del presbiteri.

Els àngels de coixí col·loquen els coixins que duen al centre de l'entrada de l'andador i se situen de manera que cada un d'ells mire cap al centre del passadís. La Maria Major s'agenolla sobre els coixins alhora que els àngels de mantell, amb una genuflexió, deixen la capa sobre el terra, procurant que quede disposada simètricament; a continuació, s'alcen i romanen amb les mans juntes. Maria Salomé i Maria Jacobe segueixen dempeus als dos costats de la Maria Major (**dibuix 2**). En aquesta posició la Maria canta la quarteta *Germanes mies, jo voldria...* i el seguici respon *Verge e Mare de Déu...*[16]

La Maria Major s'alça al mateix temps que els quatre àngels de mantell, amb una altra genuflexió, prenen de nou les puntes de la capa de la Maria; les tres Maries i els quatre angelets donen alhora dues petites passes enrere amb el fi que els àngels de coixí tinguen espai suficient per a recollir els coixins. I tots junts avancen per l'andador fins l'alçada del primer pilar de la nau. Allí, seguint el cerimonial ja descrit, la Maria s'agenolla per a cantar la quarteta *Ai, trista vida corporal!*

Amb els mateixos moviments assenyalats, s'alça la Maria i el seguici prossegueix el seu ascens per l'andador. En arribar al segon pilar de la nau, on està l'estació de l'hort de Getsemaní, els àngels de coixí deixen els coixins a la vora de la baraneta dreta de l'andador, davant de l'estació, i es retiren una mica als dos costats per a permetre que la Maria Major, sempre flanquejada per les dues Maries, s'agenolle damunt els coixins. Els angelets dipositen el mantell a terra i se situen dempeus amb les mans juntes (**dibuix 3**). La Maria canta la quarteta *Oh, Sant Verger Getsemaní...* i, en acabar, realitza una inclinació de cap que serveix de senyal perquè els angelets de mantell, fent una genuflexió, arrepleguen la capa, alhora que la Maria es posa dempeus.[17] Tots, llevat dels àngels de coixí, donen dues curtes passes cap arrere i se situen el més prop possible de la baraneta esquerra de l'andador, amb el fi que els esmentats àngels tinguen suficient espai per a recollir els coixins (**dibuix 4**). Després d'açò, tot el seguici puja de nou per l'andador fins a la següent

16. Atés el caràcter escènic d'aquestes pàgines, no reproduïm complets els versos de l'obra, que poden llegir-se en qualsevol de les consuetes editades o en la guia per als espectadors publicada pel Patronat del *Misteri*: Alfons LLORENÇ, Rafael NAVARRO i Joan CASTAÑO, *La Festa o Misteri d'Elx*, Patronat Nacional del *Misteri d'Elx*, Elx, 2003[6].

17. Atés que en els assaigs generals se suprimeixen els cants de la Maria davant de les estacions, els àngels de mantell romanen amb un genoll en terra i sense soltar el mantell mentre la Maria s'agenolla en els coixins i realitza la inclinació del cap. La resta dels moviments són idèntics als descrits.

estació, davant de la qual s'actua de la mateixa manera i la Maria canta *Oh, Arbre Sant digne d'honor...* En la tercera, Maria entona *Oh, Sant Sepulcre virtuós...*

Després, el seguici es dirigeix al cadafal. Cal procurar que els moviments dels xiquets siguen lents i pausats i que tots caminen al mateix temps, especialment els angelets de mantell, per a evitar que tiren d'aquest o que entropessen entre ells mateixos darrere de la Maria.

En aquest instant el mestre de cerimònies avisa —a través del consueta del cadafal— perquè al cel es col·loque l'àngel dins de la Mangrana i es prepare la tramoia aèria per a actuar.

Quan el seguici arriba al cadafal, es dirigeix pel centre a la part posterior del llit. Els dos àngels de coixí se situen sobre la sanefa posterior de la catifa i per davant d'ells passen les tres Maries i els quatre angelets de mantell. La Maria Major puja al llit utilitzant el tamboret com a esglaó i les dues Maries i els angelets es col·loquen en dues fileres als dos costats del llit, procurant que el mantell de la Maria quede ben disposat. La Maria s'agenolla sobre el coixí del llit i dirigeix la vista cap a la porta Major de l'església. Les dues Maries se situen davant del llit —en els angles de la petita trapa que es dibuixa sota la catifa— i miren cap a la Maria Major, amb la qual cosa es giren uns quaranta cinc graus respecte de la línia de l'andador; la primera parella d'àngels de mantell se situa en els dos cantons davanters del llit, mirant cap a la porta Major; la segona parella —que és la de menor edat— se situa en els laterals del llit, en el seu centre, assenyalat pels brodats dels vels blancs; finalment, els àngels de coixí se situen en els cantons posteriors del llit, però abans hauran deixat els coixins sobre el tamboret i l'àngel de coixí més pròxim al cantó posterior esquerre del cadafal haurà traslladat el tamboret i els coixins a aquest cantó, on ja queda fora d'ús fins al final de l'acte (**dibuix 5**).

3. *Mangrana*

En aquesta posició, tots amb les mans juntes, la Maria canta la quarteta *Gran desig m'ha vengut al cor...* Quan el xiquet estiga cantant el tercer vers, el mestre de cerimònies avisa perquè la tramoia aèria estiga atenta davant la immediata obertura del cel; i, quan es conclou el cant, dóna ordre perquè s'òbriguen les portes del cel i, al mateix temps, perquè l'orgue sone amb un *tutti*. Al cel es boten el coets corresponents —d'un en un per a imitar trets d'artilleria— i el consueta de la sagristia volteja les dues campanes mitjanes del campanar mentre estan les portes del cel obertes; quan s'inicia el cant de l'àngel deté el volteig perquè es puga escoltar amb claredat. L'àngel, després de soltar un mocador ple d'oripell que du lligat a la monyica dreta, canta *Déu vos salve Verge imperial...*

En penetrar la cua de la Mangrana en l'orifici central del cadafal, que han obert els tramoistes des de l'interior del taulat, les Maries avisen la resta del seguici mitjançant una petita senyal amb les mans perquè procedisquen a deslligar l'àngel. Els quatre àngels situats als cantons del llit —els que estan en els laterals romanen quiets—van cap a la Mangrana, però abans, per parelles, fan una genuflexió davant la Maria Major. Mentre els dos àngels de mantell sostenen lateralment les barres de l'aparell aeri, els dos àngels de coixí deslliguen l'àngel i la palma.

L'àngel, amb la palma en la mà, es dirigeix pausadament cap a la Maria, fa una genuflexió i es col·loca davant del llit. Agafa la palma amb les dues mans, la posa en posició horitzontal, la besa i la toca amb el front. La passa a la Maria, que, després de fer els mateixos gestos, la posa en vertical sobre el llit, la sosté amb la mà dreta i introdueix

la punta inferior de la tija en l'orifici existent en el propi llit. L'àngel s'agenolla davant la Maria i aquesta canta *Àngel plant e lluminós...* i *Ab mon ser, si possible és...* Una vegada que l'angel ha lliurat la palma a la Maria, els àngels del seguici que estaven al costat de la Mangrana tornen als seus respectius llocs, sempre per parelles —primer, els de coixí i, després, els de mantell— i sempre fent una genuflexió davant la Maria.[18]

Acabats els cants de la Maria, l'àngel s'alça i es dirigeix pausadament a la Mangrana. Els quatre àngels del seguici ja citats, amb idèntic cerimonial, tornen a lligar-lo a l'aparell i, després, tornen a prop del llit.

La Mangrana inicia el seu ascens mentre l'àngel canta *Los apòstols ací seran...* i, quan la cua daurada de l'aparell està, aproximadament, a l'alçada del cap de la Maria, els Cavallers Electes es dirigeixen a la porta Major per a avisar sant Joan, que el consueta té ja preparat a fora de l'església. En arribar els tirants superiors de les ales de la Mangrana a les portes del cel, aquestes s'obrin sens previ avís i, per tant, l'organista deu estar atent per a tocar el *tutti* en aquest moment. Al mateix temps, es disparen els coets als terrats de Santa Maria i es voltegen de nou les dues campanes mitjanes, fins que haja entrat l'aparell al cel i s'hagen tancat les seues portes.

Quan sone l'orgue en obrir-se el cel, el seguici marià es retira als seients preparats a la dreta del cadafal. Es fa per parelles, tal com estan situats al voltant del llit, i tots els xiquets fan una genuflexió davant la Maria abans de retirar-se: primer, les dues Maries, que seuen juntes en els escambells centrals; després, la primer parella d'àngels de mantell, que seuen un a cada banda de les Maries; la segona parella d'àngels de mantell, que seuen a continuació, un a cada costat; i, finalment, els àngels de coixí, que seuen en els dos seients dels extrems (**dibuix 6**). Cal donar instruccions als xiquets perquè tinguen precaució en aquests moviments amb l'escotilló central del cadafal —que roman obert fins al final de l'acte— i perquè, mentre estiguen asseguts, procuren estar el més quiets possible i eviten jugar entre ells o adoptar postures impròpies.

4. Sant Joan

Mentre la Mangrana entra al cel, el consueta de la porta Major té preparats a sant Joan, que du en la mà esquerra el llibre que simbolitza l'Evangeli, i als dos Cavallers Electes. Quan es tanca el cel, els Electes entren de forma pausada i solemne, i tornen a seure en els seients de l'andador. Darrere d'ells entra sant Joan lentament i fent gests d'estranyesa. En arribar a la meitat de l'andador —on aquest comença a formar rampa— simula descobrir Maria i cau de genolls. Després d'uns breus instants de reflexió, s'alça i ja es dirigeix al cadafal de manera decidida.

Fa una genuflexió davant del llit i s'apropa a Maria per a saludar-la: toca amb la mà dreta el muscle esquerre del xiquet i aquest correspon a l'apòstol amb el mateix gest. Sant Joan s'agenolla davant Maria i canta *Saluts, honor e salvament...*

La Maria respon *Ai fill Joan e amic meu...* i —sense que l'orgue done to— *Ai fill Joan, si a vós plau...*[19] Tot seguit, la Maria agafa la palma amb les dues mans, la posa en posició

18. Atés que en els assaigs generals se suprimeixen aquests dos cants de la Maria, els àngels del seguici romanen davant la Mangrana fins que l'àngel torna a l'aparell aeri.

19. En els assaigs generals la Maria només canta la segona d'aquestes quartetes.

horitzontal i, després de besar-la i tocar-la amb el front, la dóna a sant Joan, que la rep amb idèntics gests de respecte.

L'apòstol s'alça i es dirigeix a la part esquerra del cadafal on, com abstret, sense dirigir-se a la Maria, canta *Ai, trista vida corporal!* A continuació, canta les tres quartetes següents sense que l'orgue done to: *Oh, Verge Reina imperial!*, que entona passant a la part dreta del llit i dirigint-se a la Maria; *Oh, apòstols e germans meus!*, que canta amb grans gests des de l'entrada del cadafal i dirigint-se a la porta Major del temple; i, finalment, *Sens Vós, Senyora, què farem?*, que torna a dirigir a la Maria des de la part dreta del llit. En acabar el cant, passa a la part esquerra del llit, on ja roman fins al final de la jornada.

5. Sant Pere

Mentre sant Joan canta l'última de les quartetes esmentades, el consueta de la porta Major dóna entrada a l'apòstol sant Pere, que du a la mà esquerra les simbòliques claus del cel. Puja per l'andador fent gests d'estranyesa i, cap a la meitat, repeteix els moviments de sant Joan: s'agenolla en descobrir Maria i es dirigeix a ella amb major celeritat.

Sant Pere fa una genuflexió davant del llit de la Mare de Déu, s'apropa a la Maria i la saluda: toca amb la mà dreta el muscle esquerre del xiquet i aquest li respon col·locant les dues mans sobre els muscles de l'apòstol. Després, sant Pere fa una nova genuflexió, s'acosta a sant Joan i el saluda mitjançant un abraç apostòlic: cadascú dels dos personatges col·loca les mans sobre els muscles de l'altre i inclina lleument el cap. Situat a la dreta del llit, canta a la Maria *Verge humil, flor d'honor...*

6. Apòstols

Al mateix temps que sant Pere interpreta el seu cant, el consueta de la porta Major dóna pas a sis apòstols —un d'ells és el mestre de capella—, que pugen per l'andador de dos en dos fent gests d'estranyesa. En arribar al cadafal, tots realitzen els mateixos moviments de salutació: fan una genuflexió davant la Maria, besen les mans del xiquet, que aquest els ofereix juntes i amb les palmes cap a baix, nova genuflexió, abracen sant Pere, inclinen el cap davant la Maria i abracen sant Joan. Després, se situen al voltant del llit, agrupats per veus.

Donada la lentitud d'aquest cerimonial, els apòstols no entren tots junts al cadafal, sinó que, per a no entorpir els moviments del de davant, esperen un darrere de l'altre en la part superior de l'andador.

7. Ternari

Mentre tenen lloc aquestes salutacions, entren els tres apòstols del Ternari: el baix ho fa per la porta Major i els altres dos per les portes de sant Agatàngel —el baríton— i de la Resurrecció —el tenor. El consueta de la porta Major ha de comprovar que les entrades laterals de l'andador no estiguen tancades amb els cordons. Un d'aquests apòstols és sant Jaume, que va vestit de pelegrí amb petxines en la seua capa, barret penjat a l'esquena i bordó de fusta amb una carabassa per a l'aigua en la mà dreta.

Els tres apòstols fan gests d'estranyesa i simulen trobar-se a l'andador —on s'abracen entre ells— com si arribaren per tres camins diferents. Canten *Oh poder de l'Alt Imperi...* davant de la segona obertura lateral de l'andador i, en el moment d'interpretar *De les parts d'ací estranyes...*, avancen dues o tres passes al mateix temps que canten. En acabar aquestes dues primeres quartetes, mentre l'orgue dóna de nou el to, es dirigeixen a la tercera obertura lateral de l'andador, on entonen *Ab gran goig, sens improperi...*, avançant de nou quan repeteixen *De les parts d'ací estranyes...*

En acabar el Ternari, pugen els tres apòstols al cadafal, començant pel baix, ja que ha de col·locar-se en la part posterior del llit. Saluden la Maria, sant Pere i sant Joan amb els mateixos gests que els seus antecessors.

8. Salve

Una vegada situats els apòstols —a falta de sant Tomàs— al voltant del llit (**dibuix 7**), s'agenollen tots, amb l'excepció de sant Joan, que sempre roman dempeus amb la palma a la mà, i canten el primer vers de *Salve Regina, princesa...* Després s'alcen i prossegueixen el cant. Els apòstols fan reverències a la Maria, agrupats per veus, en els versos tercer i quart de cada quarteta del cant, llevat de l'últim *consolatrix* en què, en lloc d'inclinar-se, s'agenollen, també per veus.

9. Sant Pere

Mentre els apòstols romanen agenollats, s'alça sant Pere i canta *Oh, Déu valeu! E què és açò...* En aquest moment s'avisa la tramoia del llit de la Mare de Déu perquè s'alce dissimuladament la trapeta que hi ha al davant. El mestre de cerimònies avisa també el cel perquè es col·loquen els personatges de l'Araceli en l'aparell.[20]

10. Mort de Maria

En acabar sant Pere el seu cant, es torna a agenollar. El mestre de capella o l'apòstol que es designe prèviament recull amb dissimulació el ciri arrissat i la caixeta de mistos amagats sota el vel superior del llit, encén el ciri i el dóna a la Maria. Aquesta sosté el ciri amb la mà esquerra, posa la dreta sobre el pit i canta *Los meus cars fills, puix sou venguts...* Aquesta acció del ciri serveix de senyal als xiquets del seguici, que s'alcen dels seus seients i van, per parelles, fins al capçal del llit de la Mare de Déu: allí es col·loquen en forma de semicercle i en el mateix ordre en què estaven asseguts, és a dir, les dues Maries en el centre i els àngels de coixí al costat dels apòstols (**dibuix 8**).

En acabar el seu cant, la Maria dóna el ciri al mestre de capella i cau sobre el llit, segons les instruccions que li donen els mateixos apòstols, que s'alcen per auxiliar-la i per amagar l'acció al públic. Gitat el xiquet i retirades les teles i el coixí del llit, els tramoistes accionen el mecanisme i la Maria desapareix sota el cadafal. Tot seguit es fa pujar la plataforma amb la imatge jacent de la Mare de Déu. Els apòstols ajusten les falques metàl·liques que asseguren aquesta plataforma de fusta, estenen amb cura el

20. Atés que en els assaigs generals es suprimeix l'aparició de l'Araceli en la primera jornada, no cal donar aquest avís.

mantell de la figura i col·loquen al cap la diadema daurada.[21] A més a més, agafen els ciris petits i la caixeta de mistos, mig amagats sota el mantell de la Mare de Déu, els reparteixen i els encenen entre ells; també encenen en aquest moment els quatre ciris funeraris dels cantons del llit.[22]

Una vegada està tot disposat i els apòstols tenen tots el seu ciri encés, s'agenollen i canten *Oh, cos sant glorificat...* A la meitat del cant, el mestre de cerimònies avisa la tramoia aèria per a la imminent obertura del cel.[23] L'últim vers de la quarteta —«i reinareu en l'altura»— el canten els apòstols amb les dues mans alçades.

11. Araceli

Quan acaba el cant de l'apostolat, el mestre de cerimònies ordena obrir el cel i tocar l'orgue per a la sortida de l'Araceli. Amb el fi de ressaltar aquesta aparició celestial es disparen coets des dels terrats de l'església, però no es voltegen les campanes fins al retorn al cel de l'aparell aeri. Abans d'iniciar el cant, els àngels deixen caure l'oripell que duen en mocadors lligats a les monyiques dretes. L'inici del cant d'aquest cor (*Esposa e Mare de Déu...*) l'assenyala la guitarra que toca l'àngel-tenor. Cal indicar als dos àngels-xiquets que han de simular que toquen els seus guitarrons, seguint el compàs.

En el mateix moment que s'obrin les portes del cel, els apòstols s'alcen i romanen dempeus, amb els ciris encesos, fins al final de l'acte. Quan la borla inferior de l'Araceli comença a entrar en l'escotilló central del cadafal, l'àngel de coixí de la dreta del llit —avisat pels apòstols— es dirigeix pausadament a la part davantera, fa una genuflexió, s'aproxima al llit, recull amb cura la petita imatge de l'ànima de Maria, que està col·locada sobre la figura de la patrona d'Elx,[24] fa una altra genuflexió i va cap al centre del cadafal per a lliurar-la a l'àngel major de l'Araceli. L'àngel de coixí, abans de soltar la figura, s'assegura que l'àngel major s'ha passat pel coll el cordó blanc de seguretat d'aquesta i que la té ben agafada. Després, torna davant del llit, fa una nova genuflexió i se situa de nou al seu lloc, en la capçalera del llit.

Els àngels de l'Araceli no aturen el cant en arribar al cadafal. S'avisa el consueta del taulat perquè ordene parar el descens de l'aparell a l'altura del cadafal i perquè, una vegada fet el lliurament de l'ànima, ordene el seu ascens sense cap demora.

En arribar l'Araceli al cel, sense avís previ, s'obrin les portes d'aquest i sona l'orgue. Per a solemnitzar l'arribada de l'ànima de la Mare de Déu a la glòria es voltegen les quatre campanes de l'església fins al final de l'acte. En aquest moment, els apòstols apaguen els ciris —els quatre del llit romanen encesos— i els deixen amagats tots junts sota el matalafet del llit.[25]

21. En els assaigs generals no s'utilitza aquesta diadema.
22. En els assaigs generals no estan col·locats aquests quatre ciris.
23. En els assaigs generals no es dóna aquest avís.
24. En els assaigs generals aquesta imatge no es troba al llit del cadafal, sinó que es puja al cel per a la seua aparició en la segona jornada o «Festa».
25. En els assaigs generals aquesta acció té lloc immediatament després de cantar el motet *Oh, cos sant glorificat…*

12. Eixida

En tancar les portes del cel i acabar el *tutti* de l'orgue, entren al cadafal l'Arxiprest i els Cavallers Electes i Portaestendard i, un a un, besen els peus de la imatge de la Mare de Déu; després tornen a les seus poltrones, on esperen drets que es forme el seguici de cantors.

Tot seguit comencen a besar els peus de la patrona els personatges de l'obra: en primer lloc els xiquets, que, per parelles i per ordre de proximitat (primer els dos àngels de coixí, després la primera parella d'àngels de mantell, la segona i, finalment, les dues Maries), s'apropen un per cada banda del llit. El cerimonial és el mateix per a tots els cantors: fan una genuflexió, s'aproximen a besar cadascú el peu de la Mare de Déu que li resulte més proper, retrocedeixen dues passes, tornen a fer una genuflexió i formen el seguici a l'eixample de l'andador, on romanen fins que l'Arxiprest indica l'eixida.

Després d'ells, els apòstols fan la mateixa cerimònia: comencen els situats en la part posterior del llit i es van alternant després un de cada una de les bandes. Besen els peus de la imatge —també amb una genuflexió prèvia i posterior— i se situen en dues fileres darrere del seguici de xiquets. Els dos últims apòstols que besen la patrona d'Elx són sant Pere i sant Joan que, abans de sortir, deixa la palma daurada creuada sobre el pit de la Mare de Déu.

Una vegada estan tots preparats, l'Arxiprest —després d'haver-se dirigit al públic per anunciar els actes de la nit i de l'endemà—[26] dóna el senyal per a eixir. Baixen tots per l'andador cap a la porta Major: el seguici marià, l'apostolat, els Cavallers i l'Arxiprest, que tanca el grup. En sortir del temple es dirigeixen a la Casa de la *Festa*, on es despullen de les seues vestidures.[27]

II. La «Roà»

En acabar la «Vespra», els tramoistes del cadafal preparen el taulat per a la nit de la «Roà». Es tapa l'escotilló central i la imatge de la Mare de Déu es gita sobre la llitera processional, que es trobava preparada a la sagristia de l'església i que, després de posar-la sobre el seu suport, es col·loca a la part centre-posterior del cadafal. Els quatre cantons de la llitera s'il·luminen amb canelobres d'argent amb ciris encesos. Els ornaments de la Mare de Déu són revisats per les seues cambreres: als peus de la imatge es col·loca la mitja lluna d'argent, la diadema daurada s'enrosca al cap i sobre el pit es manté creuada la palma que va baixar del cel l'àngel de la Mangrana.

Es desmunta el llit de tramoia, que és retirat del cadafal, i el tros de taulat on estava es cobreix amb el fragment de catifa corresponent. Davant de la llitera processional es disposa l'altar portàtil amb dos canelobres i l'ambó. En els laterals de l'altar, els seients necessaris per a les celebracions litúrgiques. Davant de l'altar i als costats de la Mare de Déu es col·loquen tres grans pomells de flors. Els quatre ciris funeraris i els dotze del cadafal estan encesos tota la nit. Les portes Major, del Sol i de l'Orgue romanen obertes de bat a bat fins al final de la «Festa».

26. En els assaigs generals informa sobre la duració de l'entreacte.
27. En els assaigs generals romanen caracteritzats ja que, després del breu entreacte, s'inicia la segona part.

El mestre de cerimònies col·loca prop de la Mare de Déu les palmetes daurades que es reparteixen al dia següent després de la coronació, amb el fi que tant la palma que baixa la Mangrana com aquestes palmetes estiguen vora la imatge de la patrona d'Elx tota la nit de la «Roà». Les palmetes es retiren abans de la processó per a poder organitzar-la segons el costum tradicional.

III. Processó i missa

L'eixida de la processó del 15 d'agost està precedida dels tres tocs de campanes corresponents (volteig de les quatre campanes del campanar), que tenen lloc a les nou i mitja, tres quarts de deu i deu en punt del matí.[28]

Quan acaba la darrera de les misses, que des de les quatre de la matinada es diuen al cadafal en honor de la Mare de Déu, els tramoistes realitzen els preparatius pertinents per a facilitar la sortida de la processó. Es retira l'altar portàtil, l'ambó, els canelobres, les flors, etc. de manera que la part central del taulat quede lliure per als cantors que han de dur la camilla processional.

Al segon toc, els tres Cavallers es dirigeixen a la sagristia del temple per a recollir l'estendard. S'encenen els carbons de l'encenser perquè a l'arribada dels cantors estiga preparat.[29] En la mateixa sagristia està l'encarregat del Patronat per a repartir els ciris als patrons, a les cambreres de la Mare de Déu i als convidats.

Uns minuts abans de les deu, es forma davant de l'ermita de Sant Sebastià el seguici de cantors —apòstols, jueus, Maries i angelets de coixí i de mantell—, que, amb la Banda de Música, els patrons i les autoritats, van a Santa Maria i pugen al cadafal.

Els jueus que prèviament haja designat el Gran Rabí arrepleguen la creu processional, el pal·li, l'encenser amb la naveta d'encens, els carbons de reserva i les quatre vares de la llitera processional de la Mare de Déu. Sant Joan agafa la palma col·locada sobre la imatge per a dur-la en la processó. En el moment d'eixir, l'orgue toca el preludi del psalm *In exitu Israel de Aegipto* i els cantors inicien el cant. El mateix psalm s'entona en diferents punts del recorregut, segons el criteri del mestre de capella. Mentre la Mare de Déu està al carrer, es voltegen les campanes de la Basílica.

L'ordre a seguir en la processó és el següent:

a) Grup de dolçaines i tabalets.[30]

b) Creu parroquial i dos cirials duts per tres acòlits revestits amb túniques.

c) *Festers* de les barriades de la ciutat amb els seus tratges típics.[31]

d) Fidels en dues fileres amb ciris encesos.

28. L'1 de novembre, la processó s'organitza immediatament després de finalitzar la primera part del *Misteri*: els apòstols i el seguici de xiquets no surten del cadafal i els tramoistes, sagristà i cambreres de la Mare de Déu fan els preparatius corresponents. No s'efectuen, per tant, els tocs de campanes preliminars. En aquesta ocasió són els mateixos jueus els encarregats de traslladar la llitera processional des de la sagristia fins al cadafal. També va a la sagristia sant Pere per a canviar les seues vestidures d'apòstol pels ornaments litúrgics (alba, estola i capa pluvial), que els sastres han portat des de la Casa de la *Festa* al final de la primera part de la representació.

29. L'1 de novembre, l'estendard és lliurat als Cavallers al mateix andador i l'encenser es prepara mentre puja l'Araceli al cel.

30. No participen en la processó de l'1 de novembre.

31. No participen en la processó de l'1 de novembre.

e) Umbel·la i tintinacle —símbols basilicals—, duts per dos fidels designats per l'església de Santa Maria.

f) L'estendard de la Mare de Déu, dut pel Cavaller Portaestendard i els dos Cavallers Electes, que sostenen les cintes laterals.

g) Jueu amb la creu processional de la *Festa*.

h) Apòstols i jueus en dues fileres, distribuïts per veus. En el centre van els dos jueus que duen l'encenser i la naveta.

i) Sant Joan amb la palma que protegeix Maria dormida.

j) Llitera processional amb la imatge de la patrona d'Elx, portada al muscle per quatre jueus que es van rellevant segons les indicacions del Gran Rabí, que guia el conjunt i marca les parades, reinicis, etc. En les parades, la llitera se sosté sobre les quatre crosses de fusta que porten els mateixos jueus.

k) Pal·li dut per sis jueus. En cas que la Mare de Déu s'ature en carrers o places on faça sol, es cobreix la seua figura amb el pal·li.

l) Sant Pere revestit amb alba, estola i capa pluvial.

m) Seguici marià en dues fileres (Maries, àngels de matell i àngels de coixí).

n) Cambreres de la Mare de Déu vestides amb tratge de mantellina. Duen ciris encesos que els els ha proporcionat el Patronat.

o) Clergat de Santa Maria i dignitats eclesiàstiques convidades.

p) Membres del Patronat del *Misteri d'Elx* amb ciris. Es recomana vestimenta obscura i medalla de patró.

q) Macers municipals

r) Membres de la Corporació Municipal amb ciris, presidits per l'Alcalde de la ciutat.

s) Banda de Música.

La processó ix a la plaça de Santa Maria i va pels carrers Uberna, Major de la Vila, plaça de la Fruita, plaça de Baix, Corredora, Pont dels Ortissos, Capità Lagier, Uberna, plaça del Congrés Eucarístic i plaça de Santa Maria. Tant a l'eixida de la Mare de Déu de la Basílica com a l'entrada es disparen coetades i al seu pas es boten traques en els següents punts del recorregut: Casa de la *Festa*, Quatre *Esquines*, Glorieta, cantó Pont dels Ortissos-Avinguda de Joan Carles I, cantó Pont dels Ortissos-Porta d'Alacant i convent de religioses clarisses.[32]

En entrar-hi la processó, la llitera amb la Mare de Déu es col·loca com estava abans de sortir. Els jueus deixen el pal·li, la creu i l'encenser i sant Joan deposita la palma sobre la imatge de la patrona. Els membres del clergat, el Patronat i les autoritats, després de besar els peus de la patrona, surten per l'escala posterior del cadafal i es dirigeixen a la sagristia, on descansen uns instants abans d'iniciar-se la missa. A continuació, els cantors besen també els peus de la Mare de Déu, surten per l'andador i van cap a la Casa de la *Festa*.

Els tramoistes del cadafal i el sagristà preparen el taulat per a la missa de la festivitat de manera semblant a com va estar en la nit de la «Roà».

Les autoritats municipals i els membres del Patronat pugen a les tribunes per a assistir a l'eucaristia. Els primers seients de la tribuna del Patronat són oferits a les cambreres de la Mare de Déu.

32. A més d'altres traques pagades per particulars, també és tradicional la que boten els venedors del Mercat Central, a la plaça de la Fruita, així com la coetada de l'Ajuntament d'Elx, a la plaça de Baix.

Els celebrants, precedits pels Cavallers Portaestendard i Electes, que també han aprofitat aquests moments per a descansar breument a la sagristia, accedeixen al cadafal. Besen tots els peus de la Mare de Déu, els Cavallers ocupen els seus seients a l'andador i els celebrants van cap a l'altar. En retirar-se, després de la missa, tornen tots a besar els peus de la patrona.

IV. Dia 15 d'agost: segona jornada o «Festa»

IV.1 Preparatius

1. Andador

A l'eixample, prop del cadafal, estan els seients per a l'Arxiprest i els tres Cavallers. Les estacions no tenen cap il·luminació.

2. Cadafal

Al centre del taulat s'obri l'escotilló que simbolitza la sepultura de la Mare de Déu, envoltat d'una baraneta.

A la banda esquerra del taulat, al costat de la barana, es col·loquen els vuit seients per al seguici marià.

A la banda dreta, se situa la llitera processional, col·locada sobre el llit de tramoia, que està revestit amb els vels brodats, però sense els quatre canelobres, que han estat substituïts pels remats de fusta. Les crosses es col·loquen creuades entre les vares de la llitera, dos al davant i dos al darrere.[33]

Sobre la llitera està la imatge de la Mare de Déu amb la mascareta mortuòria. Als peus, la mitja lluna d'argent. Al cap, la diadema daurada, però amb la precaució de substituir el tornavís que l'assegura durant la processó per una falca metàl·lica amb el fi que els cantors puguen traure-la fàcilment en el moment de sepultar la Mare de Déu.[34] Sobre la figura es col·loca la palma daurada.

En el pis del presbiteri, a prop del cantó dret-posterior del cadafal, es té preparada la creu processional, el pal·li i l'encenser amb els carbons i la naveta amb encens.[35]

A l'interior del cadafal està preparat el cobertor per a baixar la Mare de Déu a la sepultura. També es preparen dos feixos de palmetes daurades perquè sant Joan les lliure a les tribunes d'autoritats al final de la *Festa*.[36]

Els dotze ciris del cadafal segueixen encesos. En acabar la missa de l'Assumpció, que és quan els tramoistes realitzen tots aquests preparatius, es repassen els ciris i els que s'hagen consumit són substituïts per altres nous perquè tots estiguen encesos fins al final de la segona jornada.[37]

33. En els assaigs generals no s'utilitza la llitera processional, amb la qual cosa la imatge de la Mare de Déu es gita sobre el mateix llit de tramoia, que a l'entreacte es trasllada d'una banda a l'altra.

34. En els assaigs generals no s'adorna la imatge de la Mare de Déu amb la diadema ni amb la mitja lluna.

35. En els assaigs generals no s'utilitza l'encenser.

36. En els assaigs generals no es lliuren les palmetes.

37. En els assaigs generals no es col·loquen ciris al cadafal i els canvis a l'escenari es realitzen en l'entreacte.

3. Cel

A més dels instruments musicals de l'Araceli, ja preparats des de la «Vespra», es comprova que estiga la corona imperial daurada amb el seu corresponent cordó per a la coronació de la Mare de Déu.[38] També ha d'estar la petita imatge que representa l'ànima de Maria perquè la baixe l'àngel major de l'Araceli.

4. Església

Com en la «Vespra», el cambril de la Mare de Déu està cobert amb el teló i les portes Major, del Sol i de l'Orgue estan obertes de bat a bat. A la plaça de Santa Maria, el tendal de lona per al sol.[39]

Minuts abans de començar l'obra, el mestre de cerimònies reparteix els radiotelèfons entre els consuetes i concreta els detalls de la representació; en aquesta jornada prepara, a més a més, dues persones perquè toquen les campanes interiors de l'església en el moment de la coronació.[40] També dóna a l'encarregat del cadafal els dos feixos de palmetes que sant Joan lliura després de la coronació a l'Alcalde d'Elx i al President del Patronat del *Misteri*, així com altre més petit per a repartir entre els mateixos tramoistes. També fa arribar a l'encarregat de la tramoia aèria una altre bolic de palmetes per a repartir al cel. A la sagristia guarda altres bolics per a repartir al final de la *Festa* entre els responsables de diferents funcions en la representació.[41]

Donat el gran nombre d'espectadors que presencien la coronació de la Mare de Déu, es convenient que el mestre de cerimònies i els consuetes ocupen els seus respectius llocs amb certa antelació ja que la mobilitat a l'església és considerablement reduïda.

IV.2 La «Festa»

1. Seguici

A les cinc i mitja, a tres quarts de sis i a les sis en punt es realitzen els tres tocs corresponents (volteig de les quatre campanes) des del campanar de Santa Maria.[42] Al segon toc, els tres Cavallers es dirigeixen a la sagristia de l'església per a recollir a l'Arxiprest i acompanyar-lo a la Casa de la *Festa*.

Al tercer toc s'organitza el seguici de cantors i autoritats davant la porta de l'ermita de Sant Sebastià. La Banda de Música, que interpreta *El Abanico*, inicia la comitiva; després,

38. En els assaigs generals no es realitza la coronació efectiva de la Mare de Déu i, per tant, no s'utilitza la corona.

39. En els assaigs generals les portes estan tancades i el tendal no està col·locat a la porta Major.

40. En els assaigs generals no es toquen aquestes campanes.

41. Concretament, les palmetes destinades als electricistes, el sagristà, les cambreres de la Mare de Déu, les senyores que preparen el ram de l'àngel amb el llaç de seda i —només en agost— les destinades als muntadors del Llit de la Mare de Déu. Prèviament, a la Casa de la *Festa* lliura també algun bolic a sant Joan i al conserge de l'edifici. En els assaigs generals no es reparteixen palmetes.

42. En els assaigs generals no s'efectuen els tocs per al segon acte, que segueix al primer, com hem dit, després d'un breu descans.

el seguici marià en dues fileres (Maries, àngels de mantell i àngels de coixí, tots ells amb les mans juntes); Arxiprest i Cavallers Portaestendard i Electes; apòstols i jueus en dues fileres, que tanquen sant Joan, sant Jaume i sant Pere, ara revestit amb alba, estola i capa pluvial; membres del Patronat i autoritats.

En arribar a Santa Maria, entren els xiquets, que es detenen a l'inici de l'andador. L'Arxiprest i els Cavallers pugen per l'andador, entren al cadafal i besen els peus de la Mare de Déu; a continuació, se situen drets davant dels seus seients. Pugen els apòstols, que també besen els peus de la patrona —abans i després del bes fan una genuflexió—, i es col·loquen al voltant del llit. En el moment que entra sant Pere al cadafal, se seuen l'Arxiprest i els Cavallers. Els jueus es queden a la plaça de Santa Maria a l'espera del moment de la seua intervenció.

2. Invitació a les Maries

Tres dels apòstols es desplacen a la part davantera del cadafal i canten *Par-nos, germans, devem anar...* Després, quatre apòstols baixen fins a l'inici de l'andador, on està el seguici marià, i canten *A vosaltres venim pregar...* com a invitació al sepeli de la Mare de Déu. El seguici respon *Vosaltres siau ben vinguts...* i puja pausadament fins al cadafal, seguit dels quatre apòstols. Els xiquets, per parelles i amb les corresponents genuflexions, besen els peus de la patrona i seuen als seients preparats a l'esquerra del cadafal, amb la mateixa disposició que en la «Vespra».

3. Lliurament de la palma

Els quatre apòstols es col·loquen al seu lloc corresponent al voltant del llit. Sant Pere recull la palma que reposa sobre el pit de la Mare de Déu i es dirigeix a sant Joan alhora que canta *Preneu vós, Joan, la palma preciosa...* Aquest, sense que l'orgue done cap to, respon *De grat prendré la palma preciosa...* Tot seguit, sant Pere lliura la palma a Sant Joan: la posa en horitzontal, la besa i toca amb ella el seu front; sant Joan repeteix aquests gests de veneració en rebre-la.

4. Apostolat

A continuació, els apòstols s'agenollen al voltant del llit (sempre amb l'excepció de sant Joan). Canten *Flor de virginal bellesa...* i en l'últim vers, amb les paraules «als cels pujada», alcen les dues mans al cel. En acabar el cant, tornen a posar-se dempeus. En aquests moments s'han d'encendre els carbons de l'encenser, que s'utilitzarà més endavant.[43]

5. Joïà

Els apòstols inicien el cant del psalm *In exitu Israel de Aegipto...* i, en aquest moment, el consueta de la porta Major dóna entrada als jueus. Dos d'aquests, amb gests d'estranyesa, s'aparten del grup i pugen per l'andador; la resta, també amb gests de no comprendre allò que senten i guiats pel Gran Rabí, roman prop de la porta Major. Els dos primers

43. En els assaigs generals no s'utilitza l'encenser.

jueus s'aproximen al cadafal i, amb gests, simulen descobrir els apòstols cantant vora el cos de la Mare de Déu; ràpidament es dirigeixen al Gran Rabí i —amb gests exagerats— expliquen allò que han vist; tots els jueus es mostren molt irats.

Justament en acabar el segon «Facta est Judea...» del psalm, el Gran Rabí interromp el cant amb *Aquesta gran novetat...* La primera quarteta de la *Joïà* es canta sense que els jueus avancen, mentre els apòstols fan gests de protegir la imatge de Maria. En la segona quarteta avancen els dos primers jueus, seguits a alguna distància de la resta. Quan aquests dos jueus estan a la meitat de la rampa de l'andador, baixen sant Joan i sant Pere de manera que la trobada entre el primer jueu i sant Joan es produïsca, aproximadament, a l'alçada de la part davantera de les tribunes d'autoritats. S'espenten per a simular una lluita i sant Joan retrocedeix a poc a poc per tal que el jueu entre al cadafal, s'aproxime al llit de la Mare de Déu i reste paralitzat. El segon jueu lluita amb sant Pere mentre el gros de la *Joïà* roman quieta a l'alçada de les tribunes amb el fi que es veja el millor possible l'arribada del primer jueu al llit de la Mare de Déu i el milacre de les «mans gafes». Cal evitar que la lluita siga excessivament violenta i només han de participar en ella els dos apòstols i els dos jueus esmentats. També ha de procurar-se que no es trenque la palma en aquesta escena ja que és un element baixat del cel per a protegir la Mare de Déu. La *Joïà* entra al cadafal de tal forma que el final del seu cant coincideix amb l'entrada de l'últim dels jueus al taulat; els jueus, conforme van entrant, cauen de genolls.

A continuació, sense que l'orgue done cap to, els jueus canten *Oh, Déu Adonai...* i a l'hora d'entonar «ajudan's, sant Pere,/ qui tens la procura!», alcen les mans i les dirigeixen cap a sant Pere.

6. Bateig dels jueus

Tres apòstols, designats pel mestre de capella, es reuneixen davant del llit de la Mare de Déu i canten el tercet *Prohòmens jueus, si tots creeu...*, al qual els jueus responen amb el cant *Nosaltres tots creem...* En entonar el vers «batejau-nos tots en breu» sant Pere, amb la palma que li deixa sant Joan, toca els seus caps, començant pel jueu que estava paralitzat, que, guarit, cau de genolls. Sant Pere torna la palma a sant Joan. Els jueus segueixen amb el cant *Cantem senyors!*, es posen dempeus per veus i dirigeixen les mans cap a la Mare de Déu sempre que entonen les paraules «a la humil Mare de Déu».

7. Soterrar

Els jueus que prèviament haja designat el Gran Rabí es dirigeixen a la part posterior del cadafal, on el consueta els lliura la creu processional, el pal·li i l'encenser, en el qual ha posat un poc d'encens. Quan tots aquests elements estan preparats, quatre jueus es posen al muscle la llitera processional de la Mare de Déu i s'inicia la processó del soterrament al voltant del cadafal, mentre es canta una altra vegada el psalm *In exitu Israel de Aegipto...* S'avisa els xiquets del seguici perquè s'alcen dels seus seients i, per parelles, es col·loquen darrere del pal·li per a participar en la desfilada.

La creu, com a inici de la processó, se situa vora la porta posterior del cadafal i roman quieta fins que, en avançar els cantors, quede un espai entre aquesta i el seguici marià, que tanca la marxa. L'ordre, per tant, és el següent: creu processional, jueus i apòstols en

dues fileres ordenades per veus, encenser, sant Joan enmig, llitera amb la Mare de Déu, sant Pere i el Gran Rabí, pal·li i seguici dels xiquets.

La llitera fa una volta completa al cadafal i torna al seu punt de partida. La creu, el pal·li i l'encenser es retornen al consueta situat al presbiteri de l'església. Quan els xiquets del seguici passen per davant dels seus seients, s'hi acomoden de nou, encara que ara —cosa que cal advertir-los en els assaigs— les parelles s'intercanvien les banquetes per a evitar que es creuen entre ells en seure.

Quan l'escena està a punt d'acabar, el mestre de cerimònies avisa el cel perquè els àngels de l'Araceli siguen col·locats i lligats a l'aparell aeri.

8. Apòstols i jueus

En acabar la processó del soterrament, tant els apòstols com els jueus s'agenollen al voltant de la Mare de Déu i canten *Ans d'entrar en sepultura...*

9. Sepultura

Posats tots dempeus, procedeixen a traslladar la imatge de la Mare de Déu a la part davantera de la sepultura central. Des del fossat del cadafal es lliura als apòstols i jueus un cobertor brodat que estenen des de la baraneta davantera de la sepultura fins al pis del taulat; també col·loquen sobre la barana un dels coixins de la llitera processional. Un dels jueus trau la diadema del cap de la Mare de Déu i la mitja lluna dels peus: les dues joies són lliurades als tramoistes del cadafal.[44] Amb cura traslladen la imatge de la Mare de Déu, la col·loquen sobre l'esmentat cobertor i recolzen el cap en el coixí. Un jueu, prèviament designat, du l'encenser i la naveta des del cantó del cadafal, on li la dóna el consueta, i la lliura a sant Pere que, agenollat a l'esglaó d'entrada del cadafal, encensa tres vegades la imatge. Mentre té lloc tota aquesta escena, es canta el psalm *In exitu Israel de Aegipto...*

En iniciar el primer dels «Facta est Judea...», el mestre de cerimònies avisa la tramoia aèria perquè estiga preparada per a la imminent obertura del cel. Els jueus i els apòstols, en el moment de cantar el segon «Facta est Judea...», agafen les puntes de l'esmentat cobertor i, amb molta cura, fiquen la imatge de la Mare de Déu a la sepultura, on l'arrepleguen els tramoistes del cadafal.

10. Araceli

Quan els apòstols i els jueus acaben el cant, el mestre de cerimònies ordena obrir el cel alhora que sona l'orgue i es disparen coets des dels terrats de l'església.

Després que l'Araceli haja baixat uns metres i les portes del cel s'hagen tancat, els àngels llancen oripell i inicien el seu cant (*Llevantau's, Reina excel·lent...*). L'àngel major du a les mans la petita imatge que representa l'ànima de Maria.

L'Araceli entra a la sepultura i, quan estiga amagat de la vista del públic, atura el cant, que és substituït pels sons de l'orgue. En aquest moment, es canvia l'àngel major per la imatge de la Mare de Déu, ja sense la mascareta mortuòria. Aquests canvi ha de fer-se

44. En els assaigs generals no s'utilitzen aquests elements ornamentals.

el més ràpid possible ja que l'escena, a la vista del públic, està totalment aturada i ocupada, únicament, pels repetits compassos de l'orgue.

Realitzat el canvi, puja l'Araceli, que reinicia el cant. Quan està totalment fora de la sepultura, els dos Cavallers Electes surten a la porta Major per a avisar l'apòstol sant Tomàs.

L'Araceli es deté a la meitat del seu recorregut entre el cadafal i el cel; atura el cant i torna a sonar l'orgue, ara amb el preludi de sant Tomàs.

11. Sant Tomàs

El consueta de la porta Major dóna entrada als Electes, que tornen a ocupar els seus seients, i a sant Tomàs, que entra per l'andador fent gests d'estranyesa.

En el primer tram de l'andador simula amb gests que ha descobert la sepultura de Maria, envoltada d'apòstols i jueus, i, després de caure de genolls, canta *Oh, bé és fort desaventura...*

S'alça i avança unes passes fins que se n'adona que Maria, envoltada d'àngels, va camí del cel ressuscitada. Dirigint-se a la Mare de Déu canta *Prec-vos, Verge excel·lent...* i, en acabar, cau de nou agenollat.

Cap a la meitat de la segona quarteta de sant Tomàs, el mestre de cerimònies avisa perquè la Coronació estiga preparada davant la immediata obertura del cel.

12. Coronació

En acabar el cant de sant Tomàs, s'ordena l'obertura de les portes del cel, alhora que l'orgue toca uns compassos suaus.

La Coronació davalla mentre va cantant *Vós siau ben arribada...* El Pare Etern porta a les mans la corona daurada lligada amb un cordó; el consueta del cel ha de comprovar que s'ha revisat aquest cordó perquè no hi haja cap problema en el moment de la coronació.[45] Els dos xiquets de la Trinitat duen preparats mocadors plens de trossets d'oripell.

Quan la Coronació acaba el seu cant, l'orgue toca un majestuós *tutti* i el Pare Etern deixa caure la corona, que els àngels adults de l'Araceli col·loquen amb discreció al cap de la Mare de Déu. Al mateix temps, els xiquets de la Coronació deixen caure l'oripell que hi duen i des de les portes del cel i per sota de la lona pintada els tramoistes llancen més grapats d'oripell. Es disparen coets als terrats de l'església, es voltegen les quatre campanes del campanar i també es toquen les campanes interiors, situades a vora del presbiteri.

Els apòstols i els jueus alcen les mans al cel mentre cau l'oripell. Sant Tomàs s'alça i entra al cadafal, on abraça a sant Pere i sant Joan. Es costum que sant Tomàs, girant-se cap al públic, cride «Visca la Mare de Déu!».[46]

13. Glòria

L'Araceli amb la Mare de Déu coronada roman quiet en l'aire mentre l'orgue continua tocant amb tots els seus registres oberts i la Coronació és pujada ràpidament al cel.

Sant Joan deixa la palma en mans d'un altre apòstol i agafa els dos feixos de palmetes preparats des del principi de l'acte que li lliura des de la sepultura un dels tramoistes del

45. En els assaigs generals no s'utilitza la corona.

46. En els assaigs generals, com no hi ha coronació efectiva, només es llança l'oripell; tampoc es toquen les campanes interiors de Santa Maria ni es fan aclamacions a la Mare de Déu.

cadafal. Dóna una palmeta a l'Arxiprest i als Cavallers i baixa per l'andador; després ix per l'obertura lateral esquerra del passadís més pròxima a la porta Major i es dirigeix cap a la tribuna de l'Ajuntament, saluda l'Alcalde d'Elx i li lliura un dels feixos; a continuació, accedeix a la tribuna del Patronat del *Misteri d'Elx*, on lliura el segon feix al President de la Junta Local Gestora; tot seguit, torna al cadafal.[47]

Quan els tramoistes del cel han desocupat la Coronació, comencen a pujar l'Araceli lentament. El mestre de cerimònies avisa l'organista d'aquesta acció perquè prepare l'inici del cant del *Gloria Patri*. En el moment en què la cua daurada de l'Araceli estiga situada —segons la visual que es té des del balcó de l'orgue— a l'alçada de la cornisa correguda existent a l'església sota els cinc balconets superiors del presbiteri, l'organista comença a tocar el preludi del *Gloria Patri*, que canten els apòstols i els jueus. S'ha de procurar que l'«amén» del cant coincidisca amb l'arribada de l'Araceli al cel i l'obertura de les seues portes, que l'orgue marca amb un nou *tutti.*

14. Eixida

Tancades les portes del cel després que haja entrat la Mare de Déu coronada, s'organitza l'eixida dels cantors. En primer lloc, surt el seguici marià, després els jueus i, finalment, els apòstols, amb sant Jaume, sant Tomàs, sant Joan —que porta la palma— i sant Pere darrere de tots. A continuació, ixen els tres Cavallers i l'Arxiprest de Santa Maria, que tanca el seguici. Tots ells van cap a la Casa de la *Festa*, on els cantors es despullen de les vestidures.

V. Final

Alguns minuts després d'acabar la representació, es tornen a obrir les portes del cel i davalla l'Araceli amb la imatge de la Mare de Déu; ja no porta la corona, sinó la diadema daurada utilitzada quan estava gitada i que, amagada entre les seues vestidures pels tramoistes del cadafal, ha pujat al cel en l'escena de l'Assumpció.

Una vegada que arriba l'Araceli al cadafal, es baixen de l'aparell els àngels i els instruments musicals. Finalment, es deslliga la imatge de la patrona i els mateixos tramoistes la duen a la sagristia on roman fins que, hores després, la giten al gran llit d'eben i argent del segle xvii. Aquest se situa en un cadafalet alçat davant de l'altar major i allí la patrona presideix els solemnes actes de l'octava de l'Assumpció o «Salves de la Mare de Déu», al mateix temps que rep la veneració dels il·licitans.

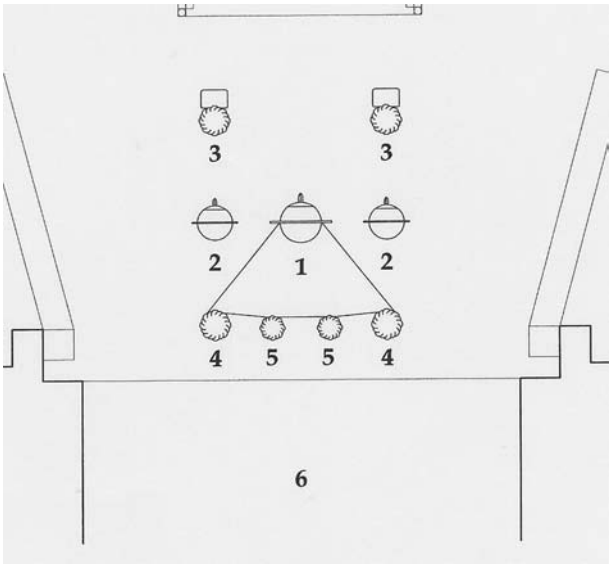
Després d'aquest últim trasllat, el mestre de cerimònies reparteix les palmetes a la sagristia, segons les indicacions que hem donat *ut supra*.[48]

(agost de 2000/ octubre de 2005)

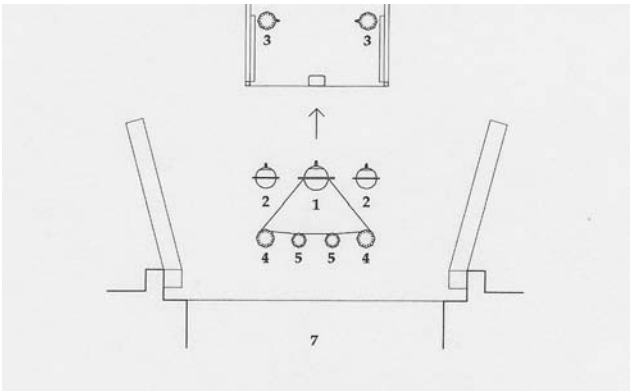
47. Aquestes accions no tenen lloc en els assaigs generals.

48. En els assaigs generals no té lloc aquest últim descens de l'Araceli, ja que la imatge de la Mare de Déu utilitzada, còpia de la titular, és baixada per l'escala de caragol de l'església; tampoc es reparteixen les palmetes. Les dues accions sí tenen lloc, tanmateix, en acabar la representació extraordinària de l'1 de novembre.

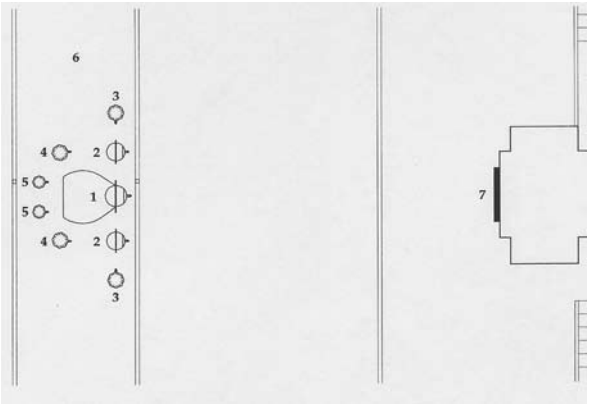
IL·LUSTRACIONS



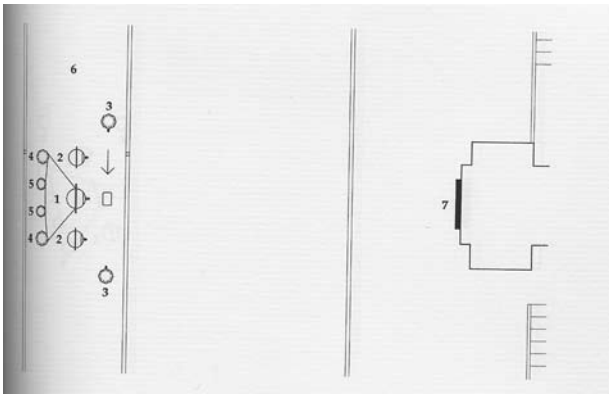
DIBUIX 1: SEGUICI DE LA MARIA
1. Maria Major. 2. Maria Salomé i Iacobe. 3. Àngels de coixí. 4. Àngels de mantell (grans). 5. Àngels de mantell (petits). 6. Porta Major de Santa Maria



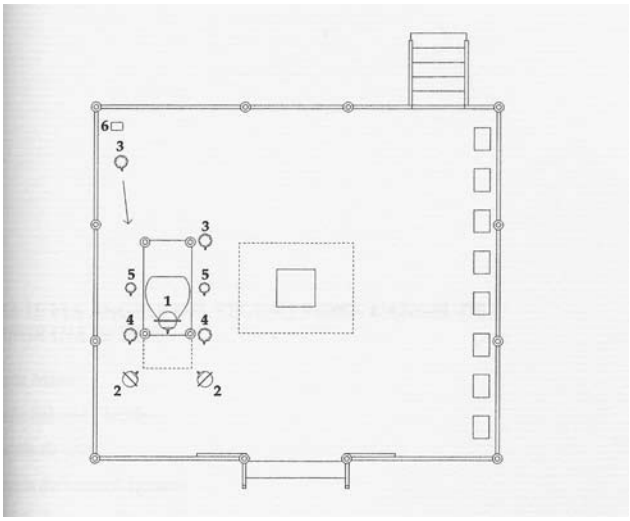
DIBUIX 2: POSICIÓ DEL SEGUICI PER AL CANT DE *GERMANES MIES...*
1. Maria Major. 2. Maria Salomé i Iacobe. 3. Àngels de coixí. 4. Àngels de mantell (grans). 5. Àngels de mantell (petits). 7. Porta Major de Santa Maria



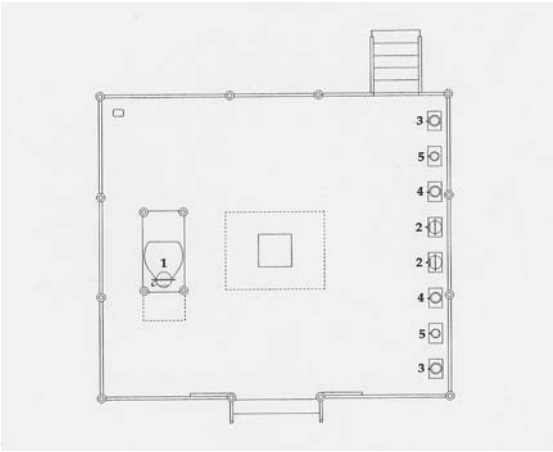
Dibuix 3: Posició del seguici davant de les estacions de l'andador
1. Maria Major. 2. Maria Salomé i Iacobe. 3. Àngels de coixí. 4. Àngels de mantell (grans). 5. Àngels de mantell (petits). 6. Andador. 7. Estació



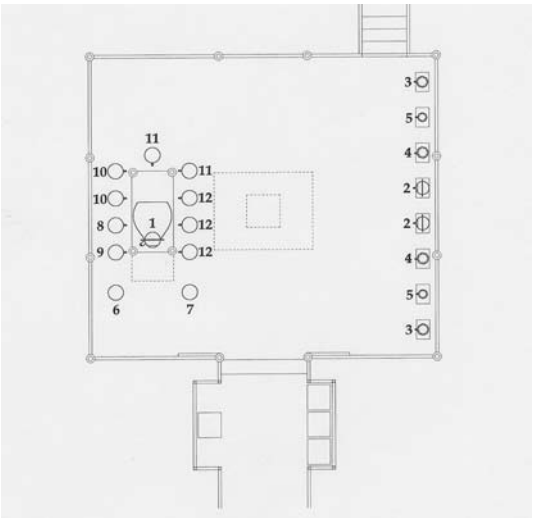
Dibuix 4: Posició del seguici davant de les estacions de l'andador (la Maria acaba de cantar)
1. Maria Major. 2. Maria Salomé i Iacobe. 3. Àngels de coixí. 4. Àngels de mantell (grans). 5. Àngels de mantell (petits). 6. Andador. 7 Estació



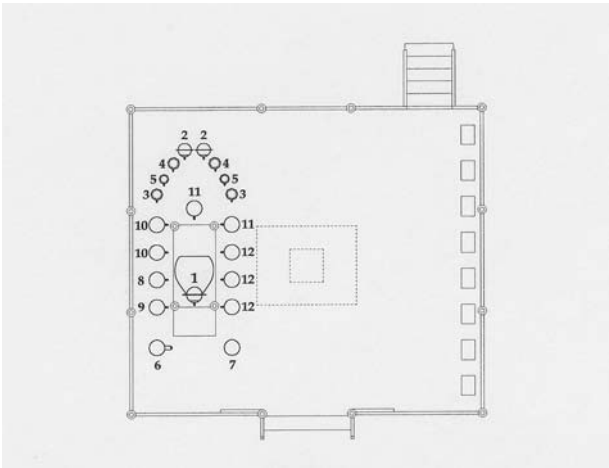
DIBUIX 5: POSICIÓ DEL SEGUICI DE LA MARIA AL VOLTANT DEL LLIT DEL CADAFAL
1. Maria Major. 2. Maria Salomé i Iacobe. 3. Àngels de coixí. 4. Àngels de mantell (grans). 5. Àngels de mantell (petits). 6. Tamboret que serveix per pujar al llit i sobre el qual es deixen els coixins que duien els àngels de coixí



DIBUIX 6: EL SEGUICI DE LA MARIA ES RETIRA ALS SEUS SEIENTS LATERALS
1. Maria Major. 2. Maria Salomé i Iacobe. 3. Àngels de coixí. 4. Àngels de mantell (grans). 5. Àngels de mantell (petits)



Dibuix 7: Els apòstols al voltant del llit de la Maria
1. Maria Major. 2. Maria Salomé i Iacobe. 3. Àngels de coixí. 4. Àngels de mantell (grans). 5. Àngels de mantell (petits). 6. Sant Joan. 7. Sant Pere. 8. Mestre de capella. 9. Apòstol tenor primer. 10. Apòstols tenors segons. 11. Apòstols baixos. 12. Apòstols barítons



Dibuix 8: La mort de la Maria
1. Maria Major. 2. Maria Salomé i Iacobe. 3. Àngels de coixí. 4. Àngels de mantell (grans). 5. Àngels de mantell (petits). 6. Sant Joan. 7. Sant Pere. 8. Mestre de capella. 9. Apòstol tenor primer. 10. Apòstols tenors segons. 11. Apòstols baixos. 12. Apòstols barítons.

MISTERIS DEL CORPUS DE VALÈNCIA

I. El projecte dramatúrgic

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

Les raons d'un projecte

La tradició teatral valenciana no es limita al teatre contemporani. Això és una cosa que sabem prou bé els qui ens hi dediquem, des de l'ensenyament universitari o des de la pràctica escènica. Hi ha, en efecte, un important corrent del que podríem qualificar com a *teatre clàssic* (val a dir: anterior a la Renaixença), tant en català com en castellà i també en llatí.

És cert també que es tracta d'un teatre que per les seues especials característiques no encaixa bé en les programacions regulars i amb moltes dificultats tampoc no en l'anomenat *teatre de repertori*, amb excepció —això sí— de certes obres i autors del teatre barroc (Guillem de Castro molt especialment).

¿Hem de deixar per això que aquest patrimoni teatral nostrat romanga condemnat a la difusió per escrit o, el que es pitjor encara, reduït exclusivament a ser objecte de recerques més o menys erudites? Pense sincerament que no. El teatre és representació, i sense aquesta difícilment podrem parlar de *conservació* en el sentit que aquest mot té en els estudis sobre història del teatre, en tant que els corrents d'investigació actuals posen precisament l'accent sobre la necessitat de muntar els textos antics car només d'aquesta forma podem avançar en el seu més exacte coneixement.

Així les coses, no podem oblidar que la Universitat de València es troba compromesa en la conservació i difusió del patrimoni cultural del nostre País , i és clar que el teatre en forma part. A més a més, la Universitat pot enorgullir-se, i amb raó, de l'existència de sòlides línies d'investigació sobre història i teoria del teatre, així com de la mateixa *Aula de Teatre*, una realitat plenament consolidada tant pel que fa a la producció, com a la docència i a l'exhibició.

Arribats en aquest punt voldria recordar que aquestes reflexions no són pas noves. En efecte, en diverses ocasions s'hi van plantejar muntatges que responien al doble objectiu adés expressat: difondre el patrimoni teatral dels valencians i facilitar-ne el seu estudi i millor coneixement. En el cas del teatre que hem qualificat de *clàssic* recordem en primer lloc l'experiència del muntatge, el 1991, de *La gran Semíramis* de Cristóbal Virués; projecte ambiciós que va gaudir del suport decidit de la llavors directora de Patrimoni Cultural Evangelina Rodríguez, la qual cosa va permetre comptar amb

Ricard Salvat com a director i amb un seguit de, llavors, joves actors que en l'actualitat s'han convertit en noms de prestigi reconegut.[1]

El 1994 va ser l'any del muntatge de *La comèdia d'Amphitrió*, versió valenciana del text de Joan Timoneda. Producció de l'Aula de Teatre de la Universitat i amb Pep Sanchis com a director.

Sis anys després va sorgir el muntatge de la versió que, amb el títol *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la Fabella Aenaria con sus alumnos del Estudi General de València*, Juli Leal i Josep Lluís Sirera van realitzar de la *Fabella Aenaria* de l'humanista i catedràtic de la nostra Universitat, Juan Lorenzo Palmireno. Un text que, amb direcció del mateix Juli Leal, oferia la particularitat d'estar en part redactat en llatí.[2]

Encara que tant el primer com el darrer dels muntatges indicats van ser fruit d'iniciatives de Departaments de la Universitat (de Filologia Espanyola en el cas de *La gran Semíramis*, de Filologia Clàssica en el de la *Fabella*), i naixien a més amb la molt concreta justificació de ser representades en congressos (Volterra en un cas; València i Alcañiz, en l'altre), no per això poden ser qualificats de muntatges minoritaris o dirigits a un públic molt determinat. De cap de les maneres. I és que totes tres obres van gaudir d'una bona acollida per part de la comunitat universitària en general, i també per part de la professió teatral i de sectors més amplis del públic: *La gran Semíramis* va ser representada a la *Sala Escalante* de la ciutat de València i va girar també per Alacant i Castelló; la *Fabella Aenaria* a més de les representacions més universitàries va gaudir d'una excel·lent recepció al *Festival de Teatre i Música medievals celebrat* a Elx en octubre de 2000. En aquest sentit, tots tres muntatges han respost a una doble, i fonamental, exigència: ser propostes sòlidament elaborades des del punt de vista acadèmic, però ser també *teatre viu* capaç d'atreure l'espectador actual no forçosament motivat per un teatre més o menys *arqueològic*. Aquesta és, en resum, la doble exigència que esperem que la present proposta també satisfarà.

Abans, però, de passar a detallar-la, voldria justificar també perquè es fa ara aquesta proposta concreta. La raó és ben simple: entre el 9 i el 14 d'agost de 2004 va tenir lloc a la ciutat d'Elx el *XI Col·loqui Internacional de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*. La idea de la Comissió Organitzadora va ser des de molt aviat la de tractar que les desenes de medievalistes europeus i americans que van assistir al Congrés tingueren un coneixement ampli de la *Festa d'Elx* (per a la qual cosa comptaven amb el decidit suport de la Junta Local Gestora del Patronat del Misteri d'Elx). Més encara: que pogueren fer-se una bona idea del ric patrimoni de teatre medieval que ha existit a les terres valencianes. Per aquesta raó, vam pensar que fóra una bona idea complementar el Congrés amb una representació molt especial: la dels *Misteris del Corpus de València* atés el fet que es tracta d'obres úniques i summament representatives del teatre processional que es feia a l'antiga Corona d'Aragó durant els segles XV i XVI.

1. Text i notes sobre la dramatúrgia d'aquest espectacle a: Josep Lluís SIRERA, «*Tragedia de la Gran Semíramis* de Cristóbal de Virués». *Assaig de teatre*, nº: 32 (2002), pp. 89-148.

Els Misteris del 'Corpus' de València

Del 1355 ençà, la processó del *Corpus* de València va gaudir d'extraordinari predicament a la ciutat de València, els Jurats de la qual van donar-li tant de suport que aviat va convertir-se *de facto* en la major festivitat de la capital. Des de molt aviat, a més, la processó va anar enriquint-se amb un seguit de danses i *entremesos* que desplegaven davant dels ulls de participants i espectadors la Història de la Salvació des dels seus orígens fins a la consumació dels temps. Igualment, des de començaments del segle XV van començar a aparéixer les *roques*, carros sobre els quals s'erigia un entremés amb figures i/o amb actors de carn i ossos que entonaven càntics *ad hoc*. Segons avance el segle XV, aquests primers entremesos de les roques s'enriquiran amb representacions teatrals, els *misteris,* que es representaven adés sobre el mateix carro, adés a terra, servint les roques de vehicle de transport per als intèrprets i de complement escenogràfic.

Els estudis desenvolupats durant les darreres dècades posen l'accent en què cada any es representaven diferents misteris, de tema religiós (episodis de la vida de Crist, de l'Antic Testament o de caire hagiogràfic), si bé és veritat que alguns sobrevivien a l'any de la seua estrena i es tornaven a representar en anys successius. Gaudien aquestos misteris d'una extraordinària acceptació per part dels valencians, de forma que malgrat la pressió dels forans *autos sacramentales* (o dels intents d'aclimatació d'aquests per part de Joan Timoneda), els misteris valencians van sobreviure a la Decadència de la nostra cultura i llengua durant els segles XVI a XVIII. Més encara; en aquest segle s'imprimirien per primer cop: de forma parcial el 1759 i en edició íntegra el 1772. La seua representació, sempre vinculada a les roques i a la processó del *Corpus*, va perllongar-se fins a començaments del segle XX. Durant les darreres dècades, a més, s'han fet diversos muntatges: de caire universitari, per exemple, sota direcció de José María Morera; amb una major vinculació amb la tradició medieval per part de Francesc Massip. I a hores d'ara, i d'una forma completament amateur i un si fa no fa *naïf* per part de l'Associació d'Amics del *Corpus* la vespra de la festivitat. Val a dir: ens trobem amb unes obres d'inequívoc origen medieval però que han passat a formar part de les tradicions vives de la nostra cultura.[3]

2. Text introductori sobre la dramatúrgia d'aquest espectacle: Juli Leal, José María Maestre i Josep Lluís Sirera, *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la Fabella Aenaria con sus alumnos del Estudi General de Valencia*. València, Universitat de València, 2000.

3. Sobre els orígens del teatre del Corpus en el context teatral valencià del període: Henri, Merimée, *L'art dramatique à Valencia*. Toulouse, Privat, 1913 (trad. espanyola: Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985). Hermenegildo Corbató, *Los misterios del Corpus de València*. Berkeley, University of California Press, 1932. Jordi Rubió i Balaguer, «Sobre el primer teatre valencià», *Boletín de la Real Sociedad Castellonense de Cultura*, XXIV (1949), pp. 367-377. Josep Romeu i Figueras, editor de *Teatre hagiogràfic*. Barcelona, Barcino (Clàssics Barcino), 1957. Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*. Salamanca, Anaya, 1973. Ferran Huerta, editor de *Teatre bíblic. Antic Testament.* Barcelona, Barcino (Clàssics Barcino), 1976. Josep Lluís Sirera, *El teatro en Valencia durante los siglos XVI y XVII*. Tesi Doctoral, 4 volums, Universitat de València, 1981. Nel Diago y Teresa Ferrer, eds. de *Teatro y prácticas escénicas. I: el Quinientos valenciano*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984. Josep Lluís Sirera, *Història de la literatura valenciana*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1995, pp. 166-177, 201-220 i pp. 268-283. Antoni Ariño, dir. de *El teatre en la festa valenciana*. València, Consell Valencià de Cultura, 1999. Primera part: la perspectiva històrica (pp. 7-86), amb articles de Vicente Adelantado, Antoni Ariño, Rafael Narbona i Josep Lluís Sirera; i també el de Carles Pitarch, «La festa del Corpus Christi a València: de les "roques" i els "jocs" a les danses tradicionals», a la mateixa obra (pp. 173-198), amb una importat bibliografia. Sobre els muntatges recents d'aquestes obres: Jaume Sala i Brotons, *Les representacions dels Misteris del Corpus de la Ciutat de València.* Treball d'investigació de Tercer Cicle, presentat a la Universitat de València, 2006.

Els misteris en qüestió són tres; millor dit: tres són els que ens han restat de les desenes de títols que ens han pervingut. Obres breus, senzilles, com correspon a un teatre inicialment concebut per a ser representat tot al llarg de la processó; teatre itinerant, doncs. Tanmateix, no vol dir això que les obres es troben exemptes de moments espectaculars i que siguen interessants no sols per motius teatrals, sinó també lingüístics (les tres obres es troben escrites, evidentment, en valencià) o musicals (en conservem, parcialment, les partitures). El *Misteri de Sant Cristòfol*, el més senzill de tots tres, dramatitza el conegut episodi de la vida d'aquest sant (l'intent de creuar un riu amb el Nen Jesús al muscle), però es tanca amb un bellíssim villancet a quatre veus. El segon dels misteris, el de d'*Adam i Eva* és també molt senzill en quant l'estructura, però es troba enriquit per la corresponent partitura musical i per un tractament mètric força ric. A més, la figura d'Eva en algun parlament ens fa recordar la tradició satírica valenciana contemporània a la data de composició d'aquest misteri (transició del XV al XVI). Durant aquest segle i el següent l'aparició de Déu i l'Àngel podia efectuar-se mitjançant un artifici tècnic semblant a les actuals *carxofes*, o a la mateixa *magrana* del Misteri d'Elx, tot i que de menor tamany, i que descendia des de la part alta de la roca que feia d'escenari i de mitjà de transport als actors.

Més tardà (possiblement segona meitat del segle XVI) i força més complex és el tercer d'ells, el *Misteri del rei Herodes*, conegut més popularment com *de la Degolla*. D'una extensió gairebé equivalent als altres dos, dramatitza de forma sintètica l'episodi de l'Adoració dels Mags en la primera part, mentre que la segona es dedica a la fugida a Egipte de la Sagrada Família i la matança dels Innocents. Obra amb una gran mobilitat, va ser sens dubte el favorit del públic valencià de l'època, fins el punt que el final de la peça (la matança *sensu stricto*) es va perllongar en una càrrega contra els espectadors per part dels soldats d'Herodes (la *Degolla* com se'ls coneix popularment).

A més a més, en l'edició de 1772[4] van incloure's dos *col·loquis* o *raonaments* mitjançant els quals es tractava d'informar els lectors (i els qui escoltaven una lectura que es faria de segur en veu alta) sobre el valor i significat d'uns misteris que restaven lluny de la sensibilitat divuitesca, sacsada per les pressions il·lustrades contra aquesta mena de teatre i, paral·lelament, dominada pel model dels *actes sacramentals* castellans. No hem d'oblidar que a més de la funció d'introduir els misteris, aquests col·loquis són per ells mateixos una mostra important de l'antic teatre valencià i un molt bon exemple del gènere dels *col·loquis* que va florir entre el segle XVIII i primera meitat del XIX.

Proposta de muntatge

Les posades en escena contemporànies d'aquests *Misteris* s'han desenvolupat en llocs ben diversos: en un entaulat en una plaça (ja fóra la de l'Almoina, ja la de la Mare de Déu), en un teatre de caixa italiana o, fins i tot, damunt les roques, tractant així d'acostar-se més a l'esperit original de les obres. Com que aquesta darrera possibilitat és poc viable ja que implicaria no sols disposar de les roques per a les representacions sinó també per als assaigs, un nou muntatge de les peces hauria d'enfocar-se per poder representar-se en diferents espais no convencionals: claustres, sales polivalents,

4. *Los misterios del Corpus de València*. València, Ajuntament, 1956.

el carrers mateix… Sense descartar, per descomptat, una representació en sales de caire més convencional.

Lògicament, parlem sempre de *teatre universitari*; és a dir: es treballa amb actors joves, en formació, i no pas amb professionals. El fet que no existesquen allò que podríem qualificar com a *grans papers*, el to popular dels textos, el fet que no calen tècniques interpretatives complexes (excepció feta de tenir bona veu i bona dicció) i la possibilitat de doblar papers permet el director de treballar adés amb un conjunt gran d'actors, adés amb un grup més reduït, segons es considere. A nivell indicatiu, el màxim d'actors presents en escena de forma simultània no ultrapassa els dotze (i una part d'ells amb papers irrellevants que poden reagrupar-se).

Des del punt de vista de requeriments especials, les parts musicals, això sí, implicarien que els personatges d'Adam i Eva tingueren coneixements de música (o que foren doblats per dos cantants, una tiple i un tenor). Per al villancet de Sant Cristòfol calen quatre veus (tiple, contralt, tenor i baix) que poden ser doblades per augmentar la seua sonoritat. Per descomptat, el nivell tècnic musical d'aquestes peces el fan perfectament assumibles per persones que canten en un orfeó: no són peces de gran dificultat.

Des del punt de vista escenogràfic, hem tractat de mantenir al màxim l'esperit originari: una plataforma (entaulat) per als moments on s'actuaria sobre la roca i el nivell de terra (o un entaulat més baix) quan l'acció és desenvolupe baix de la (suposada) roca. Cal aprofitar igualment les diferències d'altura que proporciona l'espai triat (balcons, claustre superior, part alta del teatre, una llotja…). Els elements escenogràfics menors i l'atrezzo, ja es pot veure al text, són mínims i poden resoldre's de moltes formes, sempre partint que el teatre medieval és simbòlic i no pretén ser naturalista.

El mateix pot dir-se respecte del vestuari: peces significatives que permeten una fàcil i ràpida identificació dels diferents personatges, això és l'únic realment imprescindible.

Un dels apartats sempre més costosos en aquesta mena d'espectacles ocasionals (ho dic per experiència) és la il·luminació. Cal ser ací molt i molt prudents: en tractar-se d'una obra que es pot representar en diferents llocs, el disseny de llum ha de ser versàtil, flexible i senzill per adequar-lo als diferents espais. Més que no pas d'un gran equip de llums, estaríem parlant d'un bon tècnic capaç de satisfer les demandes mínimes del muntatge en cada espai.

Finalment, i com crec que cal fer sempre que s'acara un muntatge clàssic, no hem d'oblidar la necessitat de complementar la formació dels actors amb un seguit de sessions teòriques (no han de ser forçosament moltes: les dificultats lingüístiques i culturals de la *Fabella Aenaria* van ser superades amb relativa facilitat), a càrrec dels especialistes universitaris en llengua, història del teatre, etc. Per descomptat, el director ha de poder comptar sempre amb un equip assessor amb què tractar els problemes i els dubtes, per evitar que les solucions a què arribe contradiguen la història teatral.

II. Notes de direcció

Pep Sanchis
Universitat de València

Per aquest muntatge comptem amb el suport i la participació imprescindible de l'Aula de Teatre i l'Aula de Música de la Universitat de València; i amb la producció del Vicerectorat de Cultura de la nostra Universitat.

Des de l'associació Grup de Teatre de la Universitat de València *(GTUV),* volem aportar «el nostre granet d'arena», com ja férem amb l'espectacle *La comèdia d'Amphitrió* de Joan Timoneda el 1994, a la difusió d'autors teatrals valencians. Ja en aquest muntatge tinguérem l'oportunitat de participar a l'Encontre Internacional de Teatre Medieval i Renaixentista d'Anagni (Itàlia) i fer diverses representacions pel País Valencià i diverses ciutats de Catalunya. El teatre és representació, per tant és un exercici més de recuperació de la memòria històrica: donar-li vida a textos d'autors que formen part de la dramatúrgia valenciana. Muntar els nostres textos antics des del rigor de la investigació i a través de la Universitat ens dóna la possibilitat de conéixer-los millor i així mostrar al públic la riquesa del nostre patrimoni cultural.

Crear un espectacle d'aquestes característiques suposa un treball d'investigació per recuperar el text original, a càrrec de Josep Lluís Sirera i un treball d'investigació per extraure la música més antiga dels misteris, a càrrec de David Gálvez, director del cor de cambra *Amalthea*. Format l'equip de treball, comencem a recopilar tota la informació possible sobre *Els Misteris del Corpus de València*, el text original, les partitures i la documentació de les representacions.

L'estrena tindrà lloc a la Plaça del Centre de Congressos d'Elx, dins un jardí perfecte per a aquest espectacle. És un jardí molt especial per les possibilitats de joc que ens provoca: hi ha plataformes de fusta com si foren escenaris, un llac artificial d'aigua i diferents racons, com escenografies naturals des d'on es poden representar escenes perfectament ambientades. Tots aquests petits ambients van descobrint-se a l'espectador a través de l'acció de les pròpies escenes. El *Misteri de Sant Cristòfol,* per exemple, es representarà dins l'aigua, element fonamental en aquest misteri.

El plantejament de l'espectacle previst és el següent:

1. Comença l'espectacle amb el ball de *La Moma,* amb acompanyament musical davant el Centre de Congressos.

2. Passacarrer amb tots els components fins arribar al jardí on es representen els misteris, mentre es balla la dansa dels bastonets, amb xirimies i tabalet.

3. *Arribada a l'escenari la dansa de les cintes* mentre es col·loquen els actors en els llocs corresponents per a cada misteri; el cor s'ubicarà al fons del escenari amb 12 banderoles com a teló de fons, amb la música que li correspon.

4. Comença la representació amb uns versos de l'Autor i, tot seguit, amb el Misteri d'Adam i Eva en un illot que hi ha en aquest jardí; en aquest misteri es canten 4 duos amb acompanyament musical i del cor.

5. Misteri del rei Herodes 1ª part : l'escena es desenvolupa dalt de les tarimes fins al vers 460, moment en què els rei d'Orient marxen del pessebre, després de l'adoració a Jesús.

6. Misteri de Sant Cristòfol : escena que transcorre dins l'aigua que hi ha al mateix jardí, baix de les plataformes.
7. Misteri d'Herodes 2ª part : des del vers 461 fins a la *degolla;* finalitzem l'espectacle amb la sortida dels dimonis que amb fum, foc , música i gresca cercaran entre el públic, simbolitzant la persecució dels xiquets.

Durant tot l'espectacle usarem com a joc dramàtic un diàleg entre el cor, els músics i els personatges per a donar-li al muntatge un caire més divertit i àgil.

L'estètica l'hem imaginada amb un vestuari no convencional i per suposat no gaire realista (arqueològic). Buscant un simbolisme clar i concret amb els colors que identificaran a cada personatge , basant-nos en les pintures i dibuixos que hem estudiat de l'època.

En ser un espectacle de carrer, el públic també participarà de la mobilitat que l'acció de l'espectacle demana.

III. La proposta musical

David Gálvez
Cor de Cambra Amalthea

El projecte de la Universitat de València de revisió i escenificació d'*Els Misteris del Corpus* o *entremesos* de la ciutat de València va a abordar-se principalment des de dos àmbits lògics i contraposats: els textos literaris i musicals originals i un nou concepte d'escenografia lleugerament desmarcat del que habitualment ve realitzant-se.

Quelcom que sempre s'ha tingut clar en aquesta revisió és que tant el text literari com el musical serien absolutament respectats en el seu format i essència original amb la idea poderosa de crear un contrast evident entre matèria primera i escenografia, entre tradició i avantguarda, entre el que crea i l'encara per crear. Així s'ha treballat en una mateixa línia la revisió d'aquests dos materials, literari i musical, trobant serioses dificultats pel que fa a l'estrictament musical. El problema bàsic radica que mentre el text literari està pràcticament, per no dir del tot, complet (s'han revisat possibles errades i fragments que poden no concordar amb l'escenografia) el musical manca d'eixa possibilitat. Només es conserva al voltant d'un poc menys de la mitat de la música que en principi es pressuposa. Es conserven quatre duos de soprano i tenor del «Misteri d'Adam i Eva» i la música a quatre veus relativa als romeus del «Misteri de Sant Cristòfol». De la resta res no se sap; és més, possiblement la música original (entesa per «primera escrita») es perdera fa molt de temps, sent una altra música, absolutament temporal, la que poguera ser interpretada en els moments indicats en el text. Però res no és segur i per descomptat res no es pot rescatar del que res no se sap. Sí que sabem que aquest problema de «pèrdua» ha anat esmenant-se al llarg de les distintes representacions dels «entremesos» amb la decisió contundent de no cantar el que no existia i inclús de deixar de cantar el que sí que existia (cas dels duos) a pesar d'algun intent aïllat i lloable de realització. El problema, doncs, estava sobre la taula: es cantaria la música escrita, açò és, quatre duos i una peça a quatre? o al contrari es prendria una opció alternativa? Ens hem decidit per la segona, per posar música en tots aquells llocs clarament indicats per a això, però com fer-ho per tal que no resultara gratuït i inclús banal? Basant-nos en un principi de coherència i sentit comú i des d'una gran humilitat: l'ús popular de la música, de manera oral, sense res escrit, quasi improvisat que poguera donar-se d'eixes parts extraviades i en tot cas diferents en cada representació. Subjectes a eixa base vam decidir rescatar la música que falta sota preceptes tècnics i compositius semblants als exemples que mantenim, sempre sobre el text proposat i extraient noves notes des de les ja escrites en una espècie de gran variació de la música existent. Més que una variació, una glossa constant. Amb això aconseguirem tres objectius:

1. La representació completa de *Els Misteris del Corpus.*
2. Coherència estilística, formal, estètica i moral.
3. Clar reconeixement auditiu de l'audiència.

Un petit problema també se'ns va plantejar en la mateixa base del projecte; aquest no és cap altre que la mala conservació (per la quantitat enorme d'errades) dels manuscrits i pitjor encara, de les revisions contingudes en el llibre de Ruiz de Lihory i de les realitzades per López-Chavarri,[5] però afortunadament fàcilment resolt amb treball i moltes consultes específiques i especialitzades.

Quant a la inclusió d'instruments, es fa imprescindible per dos raons, la primera es deu a la seua necessitat per a les parts clarament indicades com a *instrumentals* i per l'obligació d'acompanyar les veus tal com es feia a l'època. Al marge de poder aconseguir major presència escènica amb la inclusió instrumental. En una paraula, major espectacularitat. S'ha optat per continuar eixa línia sonora i estètica i per això s'ha apostat per instruments de vent antics, acostant-nos a l'aparatositat instrumental de l'època. Així xirimies, cornetes, sacabutxos, baixons, flautes de bec i una suculenta percussió formaran part del conjunt. Com s'observa tots són instruments d'emissió directa, potent i inclús un poc estrident amb l'ànim d'acompanyar bé a les veus, de crear un ambient festiu i un so diferent.

D'aquesta manera el grup sonor quedarà configurat per:

1) Un mínim de tres veus (dos per als duos d'Adam i Eva i una veu o un conjunt d'elles a l'uníson que interpretarien la melodia de la peça dels romeus i peces finals) i un màxim de 7 (dos per als duos i quatre per als romeus i la resta, sent aquestes interpretades per un cor equilibrat o per quatre veus adequades).

2) Un grup de quatre instrumentistes que «tocarien» xirimies, cornetes, flautes de bec, sacabutxos i baixons segons la peça, la disposició instrumental d'aquestes i les necessitats.

3) Un o dos percussionistes que abraçarien un aparat instrumental suculent conformat per una gamma àmplia de tambors i panderetes.

Amb tot això esperem que la música de «els entremesos» servisca per a la funció per a la qual fou concebuda dins del discurs teatral de les peces, siga adequada estilísticament, històricament i moralment, insistim, i bella; siga contrast i complement de la idea escenogràfica, siga sòlida base i ornament i contribuïsca a l'espectacularitat, serietat i rigor d'aquest projecte la grandesa de la qual,al marge dels valors culturals i científics, és la conjugació d'elements passats i futurs, creant una obra viva i fent que els textos i la música de segles arrere romanga tan vigent com la idea teatral que es pretén.

En quant als integrats, aquests seran: el *Cor de cambra Amalthea* i l'*Ensemble instrumental La Danserye.*

5. José ruiz de Lihory, Baró d'Alcahalí, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico.* Valencia, establecimientos tipográficos de Federico Domenech, 1903. Dins *Los misterios del Corpus de València*. València, Ajuntament, 1956.

MISTERIS DEL CORPUS DE VALÈNCIA

dramatúrgia de

JOSEP LLUÍS SIRERA

a partir de les edicions d'aquests textos realitzades per HERMENEGILDO CORBATÓ, JOSEP ROMEU I FIGUERAS I FERRAN HUERTA, de l'edició de 1772 i d'un poema de JOAN TIMONEDA.[6]

NOTA IMPORTANT

Els textos s'han transcrit d'acord amb les normes actuals ortogràfiques, tot respectant només aquelles particularitats fonètiques necessàries per a la correcta dicció / cant dels mots corresponents. El que s'ha pretés, ben simplement, és fornir als actors i al director d'un text rigorós però alhora *modern* i entenedor. No es tracta, doncs, de cap edició filològica ni crítica, sinó un document de treball teatral que s'hi ofereix pel seu valor documental.

6. Les obres de Corbató, Romeu i Huerta, esmentades a la nota [3]; l'edició de 1772, a la nota [4]. El poema de Joan Timoneda, «Hui és nat lo Redemptor», a Eduard J. VERGER, *Antologia dels poetes valencians I. Del segle XIV al XVIII.* València, Institució Alfons el Magnànim (Biblioteca d'autors valencians), 1983, pp. 318-319.

I: LOA INTRODUCTÒRIA

Comença l'AUTOR

AUTOR: Auditors savis, prudents,
de molta magnificència,
aprés de dar-nos llicència
pregue'ls que estiguen atents.
Feu-nos, senyors, la contenta 5
de callar, perquè a l'autor
fer-se-li ha molt gran favor
mentres que açò es representa.
I puix ma mensageria
a tots ja notòria és, 10
nòstron Déu a ses mercés
done goig, pau i alegria.

[*En dir aquests darrers versos, l'AUTOR assenyala -o dóna entrada- a DÉU*].

II: MISTERI D'ADAM I EVA

Comença DÉU i abans de començar sona la música, que para quan DÉU comença a parlar entre si amb veu ferma i solemne.

DÉU: Puix ja he creat los cels i la terra,
lo sol i la lluna ab lo firmament,
estel·les, planetes, signes sense herra, 15
la mar i los peixos ab altra desferra
d'animals diversos ab tots cumpliments,
faça'm ara l'home a nostra semblança,
al qual obeïxquen les coses creades.
Conega de Déu l'excelsa pujança 20
que en sí mostrarà, per ser de privança
de sí ab les altres que són ja creades.[7]

Ara fa DÉU a l'home i el pren de la mà, i l'home es troba sense ànima. I DÉU li sopla al rostre, i l'home cobra vida i s'adorm. I DÉU el recolza a terra, retrocedeix dues passes i continua parlant amb veu solemne.

7. Sentit: Conega [l'home] la gran força <pujança> de Déu que en ell mostrarà en fer-lo [sempre a l'home] superior a les altres coses que eren creades abans d'ell.

DÉU: En lo firmament, la mar i la terra.
no és cosa creada que sia més bella.
Donem-li adjutori ab qui puga estar. 25
Faça'm, doncs, la dona de la sua costella.

Ara s'acosta DÉU a l'home i trau a la dona de la seua costella, i la dona s'agenolla al costat d'ADAM, i diu lo DÉU.

DÉU: Desperta, Adam, mira, pren esta donzella
i ensems en lo món vullau procrear;
i de ta progènie s'omplirà la terra
a on amplament podreu habitar. 30

Ara es desperta ADAM i s'agenolla davant de DÉU i EVA al seu costat esquerre, també agenollada i fan acatament a DÉU. I diu ADAM amb veu ferma.

ADAM: Aqueste os de ma costella
de ossos meus l'haveu creat
perquè unit estiga ab ella
i en amor confederat.

Ara abraça ADAM a EVA i diu DÉU

DÉU: Menjau a vostra fantasia, 35
fruits del Paradís terrenal,

[Assenyala ara l'arbre del bé i del mal]

sols lo fruit de aquell no sia,
que és a saber: lo bé i lo mal;
perquè en lo punt que en menjareu
serà·l càstic de tal pecat 40
que certament de mort morreu
sense remei ni pietat.

Ara DÉU els dóna la benedicció i se'n puja al cel amb música. I en haver-se'n pujat DÉU, ADAM i EVA s'alcen i van passejant [per] lo paradís i diu ADAM en veu alta.

ADAM: Oh excelses meravelles!
Primors subtils molts grans i belles
veig en est hort. 45
Què fresques aigües, quin confort
d'olors tan fines!
Què fruites, què plantes divines!

Ara diu a EVA:

¿ No vêu, senyora, les colors
d'estes floretes, 50
com són perfetes i devisades?

Ara fan acatament [cap] a DÉU.

Lloem Déu, que les ha criades
amb cor sancer.

Respon EVA, raonant:

EVA: Etern saber, senyor Adam,
és el de Déu. 55

[Mentre parla] se'n puja la SERPENT a l'arbre.

Anar-me'n vull, senyor, enllà,
si a vós plau

Diu ADAM raonant:

ADAM: Anaü, Eva, i passejau
qu·ací us espere

Gita's a dormir ADAM. Va passejant EVA per lo paradís, contemplant les plantes i flors, i la SERPENT la crida amb veu amorosa, per tres vegades espaiosament i EVA va espantant-se molt, i a la tercera vegada respongué.

SERPENT: Eva, Eva, Eva. No t'alteres 60

Respon EVA molt alterada:

EVA: Qui eres tu que així em nomenes?
SERPENT: No·m veus? Serpent.
Considerant lo manament
que us ha fet Déu omnipotent,
en aquest hort, 65
a on consestix tan gran deport,
he vengut prest.
EVA: I, doncs, què vols?
SERPENT: Jo no vull res;
però seria bé saber 70
per què us ha manat Déu
que no mengeu de aquest fruit.
EVA: Perquè vol que no el toquem
ni cru ni cuit,
que si el mordem, mordra'ns la mort. 75
SERPENT: Menjau, mordeu, que no morreu
i ab tal gust, tindreu deport,
i així sereu semblants a Déu.
EVA: Serpent, ja veig que em vols temptar,
i vols que haja de trencar 80
lo manament
de mon Senyor omnipotent.
Mas no hu vull fer,
que cert aqueix és mon parer.
SERPENT: Si Déu volguera 85
que no·n menjàsseu algun dia,
no us lo mostrara,
ni entre els altres lo creara;
per on me par,
si no·n menjau sereu salvatges 90
sense saber,
que si Déu vos diu «morreu» fonc
per fer-vos por,
pequè el servireu en amor,
car si·n menjau sabreu bé i mal, 95
com certament sap Déu molt bé
i lo saber és gran cabal.
Preniu-ne, doncs, puix vos convé.
EVA: Si per menjar d'aqueixa fruita
tinc de pujar a tan alt grau 100
com de present manifestau,
jo sóc contenta.

Pren EVA la poma i la mossega i diu EVA.

EVA: Per cert que és fruita que m'agrada
per la sabor.
Ara conec la gran error 105
que jo tenia
manifestant que no·n volia.
Mas vull-ne dar
a mon marit prest a menjar
perquè sàpia 110
lo bé i lo mal i tot càpia
ab gran saber.

Ara va EVA buscant ADAM i cridant-lo amb veu amorosa; i el troba adormit. El desperta i diu:

Adam, Adam, Adam.

Desperta dormilós i diu:

ADAM: Eva…?
EVA: Amb gran plaer vos vull contar
lo que no us puc amagar. 115
ADAM: I és…?
EVA: Que he menjat
del fruit aquell que ens ha vedat
nostre Senyor.
ADAM: Eva, digau: ¿què tal error
haveu comés? 120
¿No sabeu que ens ha promés
la mort cruel
en semblant cas lo Rey del cel?
Oh pena greu!
Que no ens haja manat Déu 125
sinó guardar
que no haguéssem de menjar
d'aqueixa fruita
¡i vós, tantost ab tan gran cuita,
n'haveu menjat! 130

EVA: Molt gran temor mostrau tenir
a l'aspra mort;
que Déu ja haurà mudat d'acord,
puix jo em veig sana
i n'he menjat, de la mansana. 135
Per ço, menjau,
i eixe tan gran temor deixau,
qu·ací us ne porte;
i en açò molt vos exhorte
que em digau sí, 140
car, cert és, me plaureu a mi,
que Déu etern
no ha menester aquest govern,
ni·l reservar
fonc per voler-se'n saciar, 145
mes per tenir
en què l'hajam de obeir.

ADAM: Par-me cert que vos ha donat
molt poc saber aqueix fruit bell,
sabent molt bé 150
que no·l guardava per a ell.
Voleu saber?
Aqueix fruit bell no·ns fonc vedat
per lo Increat
sinó per veure 155
en quant seria estimat
son manament:
per on jo verdaderament
no·n menjaré.
I si dieu que hau menjat 160
i no sou morta,
vós morreu quan Déu voldrà,
i més, que no sabreu com
ni quant serà.

EVA: Bé en sé que Déu no·ns matarà 165
per un bocí,
ni se voldrà vengar de mi
sent sa factura.
¿No veu que Déu omnipotent,
per espantar-nos, innocents, 170
per castigar-nos,
nos dix «morreu»?
¿Com creieu que ignorava Déu
que jo havia
de pecar en aquest dia? 175
No us vull dir més;
si no voleu, no m'hi dó res,
qu·ara conec
i molt clarament ja entenc
quant m'estimau. 180
¿Tan cego sou que no mirau
que qui ens ha dat
vida, i béns i tal estat
no·ns matarà
ni res d'açò ens dispagarà? 185

Ara fa ADAM un extrem de pesar, i mostrant-se molt temerós, diu:

ADAM: *(Apart)* Oh greu porfia!
Puix en tot cas voleu que menge
d'eixe fruit que Déu nos vedà,
jo us promet que ell se'n venge,
e vós veureu que n'eixirà. 190

Ara fa ADAM escomesa de prendre la poma tot tremolant per dos o tres vegades, amb molt gran sentiment i porfiant, EVA la pren i se'n menja un [altre] mos i DÉU crida amb molta còlera.

DÉU: Adam! Ubi es?

Tot torbat, ADAM troba's despullat.

ADAM: Oint, Senyor, la vostra veu,
fugí, trobant-me despullat.
DÉU: Que estàs nuü? Qui t'ha mostrat
fer contra el manament meu? 195

ADAM: Aquesta dona ho ha causat,
que me donàs per companyia.

Respon EVA excusant-se.

EVA: Tampoc la culpa no és mia,
que la serpent m'ha enganyat.

Respon lo DÉU molt enutjat.

DÉU: Sobre tos pits 'niràs, serpent maleita; 200
ton past serà que menjaràs la terra;
tindrà mon fill la mare tan beneita
que et romprà el cap i et darà mortal guerra.

[Cap a EVA]

Multiplicats seran tos parts ab pena
i a ton marit seràs dona sotmesa. 205

[Cap a ADAM]

Estèrils anys serà la teua estrena
del teu pecat i de suor molt plena;
perquè del teu pecat me pagues peita
serà el teu cos llançat d'esta devesa.

Ara crida lo DÉU a l'ÀNGEL i ADAM i EVA estan tremolant. I diu [DÉU]:

Àngel molt fort i preminent, 210
ministre meu imperial,
llançau al desobedient
del Paradís terrenal.

Ara l'ANGEL amb gentil reverència fa l'acatament a DÉU i es gira amb rigor contra ADAM i EVA, trau una espasa i els fa fora del Paradís.

Ara s'agenollen ADAM i EVA i canten; i mentre que canten l'ÀNGEL es gira devers DÉU i li fa reverència.

ADAM i EVA: *(Canten a duo)*
Pecavimus inique egimus
parce nobis Domine. 215

Ara l'ÀNGEL diu en veu alta i entonada, amb semblant airat, estant agenollats ADAM i EVA.

ÀNGEL: Per molt llarg temps en vida fatigada
diu que ab suor de vostra faç viureu,
puix sou venguts contra el manament seu
per lo consell de la serpent malvada.

Ara canten ADAM i EVA dempeus i diuen lo següent i l'ÀNGEL els mira amenaçadoramente.

ADAM i EVA: *(Canten a duo)*
Àngel beneit, puix Déu nos ha gellat 220
del Paradís e condemnats a mort,
de nostra part tenim record
com de ses mans nos ha fet e format
a la sua figura.

Torna l'ÀNGEL amb semblant aïrat, i ADAM i EVA comencen a caminar, i EVA recolzant-se en ADAM.

ÀNGEL: Oh trists mortals, de mort ab gran sentència! 225
Puix no obeïu los manaments de Déu,
d'aquest delit forçat és què us n'aneu
treballs i afanys pendreu ab paciència.

Ara s'agenollen ADAM i EVA i canten lo següent duo. I l'ÀNGEL es gira devers DÉU i li fa una gran reverència i de quant en quant es gira devers ADAM.

ADAM i EVA: *(Canten a duo)*
Oh jutge just, Senyor, mercé ens hajau
e no·ns doneu sentència tan forta 230
perquè us pregam, Senyor, que ens vullau dir
si porrem mai Paradís obtenir.

Ara diu l'ÀNGEL [Després que DÉU li done permís amb un gest], amb semblant amorós, a ADAM i EVA.

ÀNGEL: Vostra clamor davant Déu és pujada:[8]
diu que us farà gràcia especial,
que pendrà carn per obra divinal 235
e naxerà d'una verge sagrada,
ver Déu i hom. Doncs no us desespereu
que certament per tots morrà en creu;
lladoncs serà natura reparada

Quan se'n va l'ÀNGEL, canten el següent a duo i en haver acabat sonen les xirimies.

ADAM i EVA: *(Canten a duo)*
Domine Deus noster, 240
in te sperantes,
non despicies in te sperantes;
ed eruisti nos
ex infernos inferiori.

III: L'AUTOR ANUNCIA EL NAIXEMENT DE JESÚS[9]

[ADAM i EVA es retiren després de fer reverència a la Sagrada Família, si es troba ja en escena. L'AUTOR els assenyala i diu. En existir un vers de tornada ("I en bon punt…") podria tenir aquest un acompanyament musical]

AUTOR: Hui és nat lo Redemptor, 245
hui és nat i hui s'abona
per pagar lo que Adam féu,
i Eva la primera dona,
i en bon punt i en hora bona.
En Betlem lo trobareu 250
ab sa mare que l'encona.
Maria és son propi nom,
Maria que al món corona
en bon punt i en hora bona.

8. POSSIBILITAT: Si la Sagrada Família no la formen actors dels que actuen en aquest misteri i en la primera part del del rei Herodes, pot aprofitar-se aquest parlament perquè se situen al lloc on aniran els Reis a adorar Jesús; quedarien com una mena de Betlem animat tot el temps.

9. Els deu versos que vénen a continuació són d'un poema de Joan Timoneda. «Hui és nat lo Redemptor»; mitjans del segle XVI, contemporani doncs al *Misteri del Rei Herodes.*

IV: MISTERI DEL REI HERODES (a): VIATGE DELS MAGS, ADORACIÓ AL NEN JESÚS I FUGIDA DE LA SAGRADA FAMÍLIA A CAP A EGIPTE

[MELCIOR s'acosta a l'AUTOR]

[Segons avancen darrere l'estel se n'adonen que BALTASAR i GASPAR amb els seus patges van cap a ells. Parlen sense deixar de marxar]

PATGE: Senyor, ¿no veu quants gamells
i què de gent que ve ençà? 295
MELCIOR: Detingam-nos en est pla
per a que juntem ab ells.
GASPAR: Déu guarde la companyia!
MELCIOR: Senyors, bé sien arribats!
I a on van encaminats? 300
BALTASAR: A Judea fem la via
perquè cercam on és nat
el que ha de salvar lo món,
el major que nunca fon, 305
com Balam va profetar,
perquè en les parts de l'Orient
havem vist lo seu estel
resplandent dalt en lo cel
anant volta de ponent. 310
MELCIOR: Lo mateix vinc a cercar
portant la mateixa via.
GASPAR: Ab tan bona companyia
tots los tres podrem anar.
MELCIOR: I puix tots som gent molt sàvia, 315
me diguen qui són, si·ls par.
GASPAR: Jo, rei de Saba, Gaspar.
BALTASAR: Jo, Baltasar, rei d'Aràbia.
MELCIOR: Ab gent de tan gran valor
ben acompanyat iré. 320
GASPAR: I el nom de vosa mercé?
MELCIOR: Jo, rei de Tarsis, Melcior.
GASPAR: Nosaltres som qui rebem
la mercé en tal companyia.
BALTASAR: Puix los tres façam la via 325
i a Judea caminem.
MELCIOR: Diguen-me, ¿de sos Reinats
los dos vénen junts ací?
GASPAR: No senyor, que en lo camí
los dos nos havem juntats. 330

[L'estel desapareix; els Reis se n'adonen i s'aturen]

GASPAR: Aquest és, a mon parer,
de Jerusalem ciutat.
BALTASAR: Ja l'estel nos ha deixat;
misteri gran deu ser est.
MELCIOR: Patge, cercau posada 335
a on nos pugam albergar;
i anem tantost a cercar
est Rei de gran nomenada.
GASPAR: I aprés d'haver apeat
parlarem als regidors 340
perquè ells nos diran, senyors,
aquest gran rey on és nat.
PATGE: Senyors, en esta hosteria
nos podrem bé albergar.
MELCIOR: Entrem, doncs, senyors si·ls par. 345
GASPAR i BALTASAR: Com mane sa senyoria.

[Se n'entren tots. Apareix HERODES i el seu SAVI, parlant animadament]

HERODES: Diuen que lla en les muntanyes
veren volar, uns pastors,
un àngel que ab grans llaors
cantava coses estranyes, 350
i aquella nit com lo dia
dóna gran admiració.
Digau, què sentiu d'açò?
¿És nat lo vostre Mesies?
SAVI: Herodes, gran rei potent, 355
per nosaltres bé i entés
que lo Mesies promés
ha de venir prestament,
i així tenim per molt cert
que el venir no tardarà 360
però el com ni quan serà,
sàpia, senyor, que és incert.

Entra l'AGUTZIL seguit pels tres PATGES.

AGUTZIL: Gran senyor, Rei excel·lent,
sàpia vostra gran altesa
com tres reis ab gran riquesa, 365
són venguts d'allà d'Orient.

Vénen ab gent, dromedaris,
amb gran fausto i potestat:
la terra han espantat.
Jo no sé si són contraris. 370
Ací han enviat tres patges
per a sa Altesa parlar.

HERODES: Ara, sus, deixa'ls entrar;
veja'm què són els mensatges.

AGUTZIL: *(Als PATGES)* Patges, entrau ab prestesa, 375
que la llicència s'us dóna.

PATGE 1: Déu guarde sa gran Altesa,
i li augmente sa corona.
Ab deguda reverència
el rei de Tarsis m'envia 380
perquè parlar-li voldria
si mana dar-li llicència.

PATGE 2: El rei de Saba a mi
m'envia ací a suplicar
llicència li mane dar 385
per a que li parle ací.

PATGE 3: Ab mi el gran rei d'Aràbia
salut li envia, senyor,
perquè li done favor
de parlar ab gent tan sàvia. 390

HERODES: Agutzil, deixa'ls entrar;
i, patges, direu als reis
que a ells i a totes ses greis
folgaré de escoltar.

[Se'n van els PATGES on són els Reis i tornen amb ells]

Doncs, aquestos reis, què volen 395
que vénen de tan llunys terres?
Si cerquen coses de guerres
com alguns altres reis solen…

[L'AGUTZIL introdueix els Reis davant HERODES]

MELCIOR: Déu guarde sa gran Altesa
i li augmente sos estats. 400

HERODES: Sien molt ben arribats
los reis de tanta noblesa;
i en aquestos regnes meus,
què ventura els ha portat?
GASPAR: Senyors, cercam a on és nat 405
lo que és gran Rei dels jueus,
perquè als tres se'ns ha mostrat
una estel·la en l'Orient
i cascú, ab son present,
venim, senyor, a adorar. 410
BALTASAR: I així creem cert açò
que ací deu ser nat lo infant
que los tres anam cercant,
o que ací ens daran raó.
HERODES: Molt atònit i espantat 415
estic jo d'aquesta nova;
¿que major rei sia nat
que jo? Vejam qui m'ho prova.
Savi, puix sabeu les lleis,
el desllindar açò us toca, 420
perquè jo, cus-me'n la boca
quant ignore d'aquest rei.
SAVI: Sus, mirem les nostres lleis,
cerquem bé les profecies
perquè al nostre ver Mesies 425
van cercant aquestos reis.

[El SAVI consulta llibres i documents]

Ací el profeta Isaies
diu que una verge parirà,
el qual Manuel se dirà,
i aquest és lo ver Mesies. 430
Ací ha David senyalat
que tres reis d'Orient vindran
i presents li portaran
en ser lo Mesies nat.
Ja ho he trobat! Ací està, 435
el gran Miqueas és est:
«Et tu Betlem terra Judà,
nequaquam minima est,
de tu ixirà aquell tan fel
de tot en tot lo millor, 440
lo qual serà lo Senyor
que regirà Israel».

[Als tres Reis]

En Betlem lo trobaran,
que així ho diu la profecia.
HERODES: Doncs, grans reis, facen sa via 445
i en Betlem lo cercaran.
I si allí el pensen trobar
tornar-se'n han per ací
i dar-me han avís a mi,
que el vull anar a adorar. 450
MELCIOR: Besam les mans a sa Altesa.
HERODES: Senyors, vagen en bon hora.
I entrem, que ha molt que estic fora,
que és cas de gran estranyesa.

[Se'n van HERODES, el SAVI i l'AGUTZIL. Els Mags i els PATGES emprenen el seu camí].

GASPAR: Est és camí de Betlem? 455
BALTASAR: No vêu? Ja és eixit l'estel.
MELCIOR: Gràcies vos fem, Rey del cel,
que ens dau guia ab què anem.

[Arriben a on és el Portal de Betlem]

GASPAR: Ara, sus, ja·m arribat.
Est és Betlem, veu-lo ací. 460
BETLEM: La estel·la se'ns ha parat:
¿no vêu quin senyal allí?
PATGE: Ah de la casa! ¿Hi ha algú?
JOSEP: Qui és? Què manen, senyors?
GASPAR: No vêu què gran resplandor? 465
BALTASAR: Est és, sens dubte ningú.
MARIA: Amics meus, est és lo infant
que està ací tan resplandent,
Rei immens, Déu prepotent,
que està Israel esperant. 470
Aquest és lo Rei dels reis,
és lo Senyor dels senyors,
ell és del món Salvador,
que us darà les noves lleis,
aquest és lo ver Mesies, 475
aquest és lo Fill de Déu.

GASPAR: E, sent Déu, també és fill meu
en quant home en aquest dia.
Oh gran Rei, que tot ho pot,
adore-us, Senyor immens 480
MELCIOR: i oferix-vos est encens
com a suprem sacerdot.
Adore-us, omnipotent,
suprem Rei, Déu celestial,
BALTASAR: i puix sou home immortal, 485
mirra us done per present.
Adore-us, suprem Senyor,
puix veniu a dar-nos llei;
MARIA: i com a soberà Rei
or vos done ab molt amor. 490
Alçau-vos, grans reis potents,
i aquest Senyor soberà
vos tinga de la sua mà
i us galardone els presents.
Preniu vós, espós amat, 495
d'aquests reis estos presents,
JOSEP: i entre nos i pobres gents
repartiu-los de bon grat,
Esposa mia, així ho faré,
segons vòstron manament, 500
MELCIOR: que entre nos i pobres gents
estos presents partiré.
JOSEP: Puix sou Raquel d'esta terra,
Senyora, dau-nos llicència.
Torne-us l'eterna potència 505
salvos, sans, a vostra terra.

[Apareix l'ÀNGEL]

ÀNGEL: Oh reis! Lo àngel de Déu
escoltau què us dic ací:
girau per altre camí
i a Herodes no torneu. 510
MELCIOR: L'àngel, senyors, ja ham oït.
Sus, per altre camí anem
i a Herodes no tornem.
Façam tantost lo camí.

[Se'n van els Reis Mags i els PATGES]

ÀNGEL: Josep, de Déu molt amat, 515
pren a ta esposa i son fill
per guardar-los de perill,
que Herodes està indignat.
i a Egipte os n'anireu
perquè així el Senyor ho mana. 520
JOSEP: Que hu faré de bona gana.
àngel, lo manament seu.
Esposa i senyora mia,
vull-vos dir aquest edicte:
que Déu nos mana que a Egipte 525
caminem en aquest dia,
perquè Herodes ab furor
a vòstron fill vol matar.
MARIA: Molt prompte estic al manar
de mon Déu i Creador. 530

[La Sagrada Família emprén el seu camí. Avancen cap a on són els segadors]

SEGADOR 1: ¡Oh, què bella saó hi ha
per a la terra llaurar!
SEGADOR 2: Sus, comencem a sembrar.
¿Hau vist què bell temps que fa?
SEGADOR 3: Cert, mai he vist tan bell dia, 535
ni lo sol tan retilant.
SEGADOR 1: Par que els pardals en son cant,
hui mostren més alegria.
SEGADOR 2: Gran resplandor veig allí,
per damunt d'aquella costa. 540
SEGADOR 3: Quant més va, més se'ns acosta.
Gent és que ve de camí.
JOSEP: Dolça esposa mia amada,
bé del món, descans, repós.
¿D'aquest camí fatigós 545
sentiu-vos gens fatigada?
MARIA: Del camí treball no sent,
dilectíssim espós meu.
perquè mon fill i·l de Déu,
me dóna esforç al present. 550
JOSEP: Uns llauradors veig allà
que llauren ab sos concerts;
perquè no siam descuberts
parlar-los molt bé serà.

MARIA: *[Als SEGADORS]* ¡Guarde-us Déu omnipotent! 555
SEGADOR 1: E us guard, senyor i senyora.
MARIA: Si us demanen alguna hora
si per ací ha passat gent,
digau-los que de la setmana
que aquest forment fos sembrat 560
ninguna gent ha passat.
SEGADOR 1: Que ens plau de molt bona gana.

[La Sagrada Família continua el seu camí mentre que els SEGADORS prossegueixen la seua feina. L'ÀNGEL recita amb possible acompanyament musical i tot seguit té lloc el miracle del creixement miraculós del blat, mentre s'admiren els SEGADORS].

ÀNGEL: Ella és, ella
que parí i restà donzella.
Ella és, ella, immaculada, 565
eternalment preservada,
mare del que l'ha criada,
verge totstemps i donzella;
Ella és, ella
que parí i restà donzella. 570
SEGADOR 1: Hau vist quina maravella?
ja està lo forment eixit.
SEGADOR 2: Ja està granat i florit.
¿Hau vist què espiga ha tan bella?

[Apareixen el CAVALLER i l'AGUTZIL que s'acosten cap als SEGADORS]

CAVALLER: ¿Haveu vist quant endignat 575
està Herodes al present
contra els tres reis d'Orient
i contra l'infant que és nat?
ALGUTZIL: Puix que del rei som manats,
cerquem-los ab diligència 580
i davant de sa presència
portem-los molt ben lligats.
Uns llauradors veig allí;
anem-los a demanar
si gent hauran vist passar 585
alguna per est camí.
CAVALLER: Digau-nos, bons llauradors,
¿hau vist si gent estrangera
va per est camí o carrera?

SEGADOR 1: Ningú no ha passat, senyor. 590
SEGADOR 2: Cert, de què açò és sembrat
ninguna gent ha passat.
CAVALLER: ¡Si el forment ja està espigat!
AGUTZIL: ¡Cert, que bon camí portam!
CAVALLER: Puix digau-me què farem, 595
doncs, que rastre no trobam.
AGUTZIL: Que prestament nos tornem
i a Herodes lo hi digam.

[El CAVALLER i l'AGUTZIL se'n van per on han vingut, mentre que els SEGADORS ixen en direcció contrària. Si es decideix posar-li música de fons o musicar-la, els SEGADORS poden anar-se cantant, o recitant, el villancet següent]

SEGADORS: Segadores, afuera, afuera,
dexá entrar la espigoladera; 600
segadores, afuera, afuera,
dexá entrar la espigoladera.

V. MISTERI DE SANT CRISTÒFOL

[S'acosta CRISTÒFOL,[10] *amb humiltat, cap a on és l'ERMITÀ. Possible acompanyament musical]*

Comença l'ERMITÀ el Misteri, parlant en veu alta. I diu:

ERMITÀ: Amic meu, bé siau vengut.
Acostau-vos més a mi.
¿Què cercau? Si anau perdut, 605
ja mostrar-vos é el camí.

Respon Sant CRISTÒFOL, en veu alta.

CRISTÒFOL: Lo camí no sé. ¿Per a on
ni a on aniré a parar?
Pare, jo vaig a cercar
lo Senyor de tot lo món. 610

Respon l'ERMITÀ, en veu alta.

10. IMPORTANT: Si s'opta per fer el miracle del bastó que floreix, haurà d'entrar lògicament amb una vara de gran tamany a les mans.

ERMITÀ: Lo Senyor que vós cercau
vol que siau son servidor:
dejuneu-li ab gran amor,
i aqueix tantost lo trobau.

Respon Sant CRISTÒFOL, en veu alta.

CRISTÒFOL: Dejunar, cert no podré 615
perquè és molt gran ma presència;
dau-me altra penitència,
pare, i jo la cumpliré.

Respon l'ERMITÀ, en veu alta.

ERMITÀ: Doncs anau i passareu
d'aquest riu los passatgers 620
dos a dos i tres a tres,
i açò és cert servir a Déu.

Respon Sant CRISTÒFOL, mudant de tonada[cantant].

CRISTÒFOL: Pare beneït, sóc content
de fer vostra obediència
i servir ab gran paciència 625
i fer vòstron manament.

[Sant CRISTÒFOL ocupa el seu lloc a la vora del riu]
[S'acosten els ROMEROS cap a on és l'ERMITÀ] Ara parla lo ROMERET en tonada de concert.

ROMERET: Per cert ja venim cansats,
del camí molt fatigats.
¿Com est riu pugam passar
que no hajam de perillar? 630

Respon la ROMERETA, en veu entonada.

ROMERETA: *[Al PARE]* Pare i senyor, si a vós plaurà.
dau-nos remei pugam passar
aquest gran riu que fondo està,
que allà pugam arribar.

Ara respon el PARE dels romeros, raonant.

PARE: Per cert, mos fills, jo sóc content 635
de anar molt prestament
que allí veig un ermità
lo qual nos encaminarà
Ara muda de to.
en què passem esta corrent.

Ara fa obediència en una reverència a l'ERMITÀ i diu, cantant amb veu entonada.

Sant ermità, per caritat, 640
puix Déu ací vos ha portat
dau-nos remei pugam passar
aquest gran riu que fondo està;
no perillem en tal trespàs.

Ara respon l'ERMITÀ i diu raonant.

ERMITÀ: Puix cercau lo salvament 645
volent aquest riu passar,
d'instruir-vos sóc content,
perquè vos pugau salvar.

Es gira devers Sant CRISTÒFOL i [li] diu raonant

¡Oh lo meu fill, per caritat,
puix Déu ací vos ha portat, 650
vullau passar tot·esta gent
que vol anar en Orient.

Respon Sant CRISTÒFOL a l'ERMITÀ en veu alta i ben entonada i diu

CRISTÒFOL: Pare beneït, jo sóc content
d'obeir lo vostre manament;
car per ço m'hi sóc jo ací donat: 655
per passar la gent per caritat.

Ara passa Sant CRISTÒFOL els ROMEROS, tots junts o en dos vegades. i Sant CRISTÒFOL torna a son lloc i, mentre, canten els ROMEROS tots junts [i resten en una banda].

ROMEROS: Puix de Déu tant alcançau,
Sant Cristòfol gloriós,
feu-nos mercé que ens vullau
en est riu dar-nos socors. 660
Pregam-vos devotament
que ens vullau aconsolar
per a que pugam passar
en les parts de l'Orient.
I puix veu que tanta gent 665
se nega, sinó sou vós,
pregam-vos devotament
en est riu dar-nos socors.

[Mentre acaben de cantar] diu lo JESÚS «CRISTÒFÒL, PASSA'M L'AIGUA» dos o tres vegades. Respon Sant CRISTÒFOL al JESÚS.

CRISTÒFOL: Infant petit, jo sóc content
de passar-vos aquest torrent, 670
car eixa és la mia intenció
per guanyar via de salvació.

Ara pren Sant CRISTÒFOL al JESÚS al coll i diu en tonada de concert lo següent raonament:

Jamai portí infant [petit] que tant pesa's.
Com lo tinc jo en mon coll
par que tot lo món porta's. 675

Respon lo JESÚS al Sant CRISTÒFOL.

JESÚS: Tu ho[11] dius.
I encara més, lo meu fill,
i açò és cert i en veritat:
quan veuràs lo teu bastó florit
i d'aqueix lo fruit granat, 680
Ara muda lo to.
hauràs guanyat lo sant reïnat.[12]

Ara cant tots junts [mentre surten] en tonada a concert a quatre veus les coples que es seguixen.

11. Pronuncieu «u»
12. Si s'ha optat per representar el miracle ara és el moment. El sistema tradicional és molt simple: dalt del bastó van uns fulls com de palma recollits i tot tapant un fruit que corona el bastó i que podria ser una magrana.

TOTS JUNTS: A estos pobres romeros
que van a Jerusalem
mándeles hacer bien,
mándeles dar caridad 685
para pasar su camino,
ya que el pobre peregrino
pasa gran necesidad.
Son gente con piedad
que van a Jerusalem. 690
Mándeles hacer bien.

VI: MISTERI DEL REI HERODES (b): MATANÇA DELS INNOCENTS, PLANY DE LES DIDES I DEGOLLA

[El CAVALLER i l'AGUTZIL ja son davant HERODES. Poden haver-se creuat en el seu camí de tornada amb els PEREGRINS]

CAVALLER: Senyor Rei, no cal pensar;
paciència és bé que presteu,
que als Reis no ham pogut trobar
ni a l'infant que dit haveu. 695
HERODES: Doncs que així he de ser burlat
d'estos reis en son saber
i que jo no he de saber
aquest infant on és nat,
doncs jo faré un gran castic 700
qual convé molt als romans,
a on morirà per mes mans
aquest tan nomenat xic.
Agutzil, faràs fer crida
que tot xic fins a dos anys 705
porten ací sens enganys
sa mare o qualsevol dida;
i posa molt grosses penes
a aquelles que no obeiran,
i a d'aquelles que vindran 710
promet-les grosses estrenes.
AGUTZIL: Trompeta, faràs prest la crida.
No-t vullgues més de tardar;
mares, dides, per la vida,
sos infants vullguen portar. 715

TROMPETA: Ara oïats, què us fan saber
de part del rei de gran poder
que tot ho mana,
que dijous d'esta setmana
vingau de prest 720
oint lo manament aquest
totes les dones,
així les males com les bones,
jòvens i velles,
casades, viudes i donzelles; 725
tan prest com pugau
sens reparar en què dugau
sens fer les celles,
puix lo costum que hi ha entre elles,
sent convidades, 730
és anar molt afaitades,
gastant blanquet
i color de paperet,
molta meleta
sols per dur la cara neta. 735
I així els ordena
que deixant tota faena
en est instant
cada una en son infant
apressa vinga, 740
mes aquella que es detinga
en lo carrer,
no tindrà el premi primer.
Veniu cuitades,
i quedareu ben premiades. 745
Les de Russafa,
banyades en aigua nafa,
vinguen al trot;
també les de Burjassot,
Benimaclet, 750
les de Patraix i Alginet,
de Meliana,
Mislata, Quart, Borriana,
Massalfassar,
Almussafes, Gestalgar 755
i Vistabella,
Aldaia, Silla i Godella;
les d'Agullent,
Algemesí, Carcaixent

i Vinalesa, 760
les d'Alzira, Puig, Carpesa,
Massamagrell,
Campanar, Beniparrell,
les d'Olocau,
les de Torrent i del Grau 765
i de Paiporta,
advertint que a la que és torta
li'ls done avís
que ha de portar ull postís;
d'altra manera, 770
no tindrà el premi que espera.
I al campanar
de la Seu s'han de juntar
en lo dit dia,
I guarde's qui guardat sia. 775

[Tothom es prepara per a la degolla]

HERODES: Hola, vosatres, sarjants,
en veure ací la gran colla
fareu-me prest la degolla
de tots aquests infants
SARJANTS: Aparellats estarem 780
per lo que serem manats.
Puix que així ens havem juntats
pareguen i obeïrem.

[Tot i que es podria prescindir de les DIDES, potser es podria mantenir algun parlament seu perquè l'entrada de la Degolla no siga tan brusca. Es podria començar amb elles i després començar la degolla. Per exemple.]

DIDA 1: Trista, per què concebí
fill que em dóna tanta pena? 785
DIDA 2: No mateu al trist mesquí.
DIDA 3: Doneu-me la mort a mi,
puix jo pequí, jo rep la pena,
DIDA 1: ¿Aquestes són les estrenes
que prometeu, or i argent? 790
DIDA 2: ¡Ja vénen les séquies plenes
de la sang i de les venes
d'estos màrtirs innocents!

DIDA 3: No muïra qui no peca.
Jo meresc pena cruel; 795
DIDA 1: ¡I d'aquest inic tirà
castigue'l Déu de sa mà
en dolor i foc etern![13]

[Final de l'obra amb la DEGOLLA]

13. Es tracta de tres quintetes, es pot agafar només una, dues o tres, però sempre completes per no trencar la rima. La darrera parla de l'infern, cosa que permetria d'entrar bé els dimonis.

ANNEX

Fitxa artística

Actors

Samuel Baixauli
Ismael Carretero
Ana Conca
Hector Fuster
Isabel García
Isaac Gimeno
Anna Marí
Jordi Oviedo
Carles Royo
Carlos Vidal
Felix Vilata
Pascual Vicent
Miquel Vinyoles

Cor de Cambra Amalthea
Ensemble Instrumental La Danserye

Percussió:	Pedro Acevo
Regidoria:	María P. Bosch
Vestuari:	Javi Alcántara
Utilleria:	Carles Royo
Ajudant de direcció:	María P. Bosch
Producció executiva:	Eva López
Coordinació de producció:	Ferran Grau
Direcció:	Pep Sanchis
Coproducció:	Universitat de València (Vicerectorat de Cultura)
	Teatres de la Generalitat valenciana
Col·laboració:	Vicerectorat de Cultura (Aula de teatre)
	Vicerectorat de Cultura (Aula de música)
	Institut Municipal de Cultura d'Elx

Aquestos *Misteris* van ser representats el 9 d'agost del 2004 a la ciutat d'Elx amb motiu del XI *Colloquium de la Société Internationale pour l'étude du théâtre Médiéval.*

PUV
PUBLICACIONS
VNIVERSITAT DE VALÈNCIA